تقديم

لا يختلف اثنان على أن عملية النقد كانت ومازالت جزءا أساسيا من الممارسة الإبداعية للإنسان، فمنذ أن عرف الإنسان الإبداع من خلال محاكاته للطبيعة انطلقت شرارة النقد، فأخذ - أي النقد - مكان المقابل للموضوع في جدلية التخارج الإبداعي، ومنه أصبح النقد يؤدي دورا مفصليا في تطوير التصورات الجمالية عبر التاريخ، فليست هناك حركة إبداعية مميزة إلا ورافقتها حركة نقدية بالقوة نفسها، تصوغ مناهجها وتبدع مصطلحاتها وترسم لها طريق تطورها، فالنقد عملية خطيرة ومهمة في نقل الإبداع إلى آفاق أعمق وأشمل.

«عالم الفكر» تخصص هذا العدد لمناقشة واستعراض موضوعات النقد، ونقد النقد، من خلال دراسات وأبحاث جديدة في حقل لا يكف عن التطور والتجدد.

«مقاربات نقدية»، وهو عنوان محور هذا العدد، يشمل ست دراسات، تحاول الدراسة الأولى (التحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة) للدكتور يوسف وغليسي الوقوف على ثوابت المصطلحات للمفاهيم الغربية وما ترتب عليها من توظيف في النقد العربي المعاصر، وتنفرد الدراسة الثانية في هذا المحور (مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي) للدكتور محمد إقبال عروي، بعرض أكبر المفاهيم المتصلة بنظرية التلقي بهدف توضيح السياق العام لإنجاز قراءة عربية في إنتاج نقدي غربي. وتسلط الدراسة الثالثة (حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي) للدكتور عزيز محمد عدمان، الضوء على مفهوم الانفتاح بالمصطلحات الخاصة بالقراءة النقدية الأدبية ودورها وأهميتها في دراسة النصوص الإبداعية، بينما تسعى الدراسة

الرابعة (نقد النقد أو الميتانقد) للدكتور باقر جاسم محمد، إلى تأصيل مفهوم نقد النقد ومناقشة أسباب عدم استقلاله عن النقد الأدبي، وتقدم الدراسة الخامسة (في نقد الصور البلاغية) للدكتور إسماعيل شكري مدخلا لإعادة بناء الصور البلاغية من منظور «تشييدي - معرفي» يتجاوز تصورات البلاغتين العربية والغربية. وتعرض الدراسة السادسة والأخيرة في هذا المحور (البلاغة والاستعارة من خلال كتاب فلسفة البلاغة) للدكتورة سعاد أنقار تصورها عن هذين المفهومين في كتاب فلسفة البلاغة.

كما يتضمن العدد ثلاث دراسات في باب «آفاق معرفية»، حملت الأولى عنوان «نمو الهوية وحركية الشكل المعماري» للدكتور مشاري بن عبدالله النعيم، وجاءت الدراسة الثانية بعنوان «التقاليد المبتدعة وإعادة التشكيل» للأستاذة سماح أحمد فريد، وعرضت الدراسة الثالثة، وهي للدكتور أسامة أبو طالب، موضوع «هرمنيوطيقا المسرح.. لعبة السلطان نموذجا» .

وترجو هيئة تحرير «عالم الفكر» أن يجد القارئ الكريم في هذه الموضوعات ما نصبو إلى تحقيقه من فائدة علمية وقيمة فكرية وإضافة معرفية.

رئيس التحرير

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

تحولات «الشعرية» في الثقافة النقدية العربية الجديدة

(بحث في حفريات المصطلح)

د. يوسف وغليسي (*)

1 - على عتبات الإشكالية

ليس من المماراة في شيء أن يلاحظ ناقدُ النقد العربي المعاصر عجيجَ نصوصه (المسفوحة على قوارع الكتب والدوريات «الحداثية»!) بطائفة من المصطلحات التي أضحت تلوكها الأقلام النقدية الجديدة بمناسبة وبغير مناسبة، ظنّاً من بعضها أن ذلك هو شفيع الانتماء النقدي الحداثي، ولا شيء غير ذلك!

فليس ظلما لهذه الاستعمالات النقدية أنْ نقول إنها بالغت في التلاعب بهذه البذور المصطلحية وزرعها إما في غير تُربتها وإما في غير موسم زراعتها، ولا غاية لهذه الممارسات سوى التظاهر والتباهي بالقدرة على استعمال التقنيات الحداثية في فِلاحة النصوص العربية!

ومن جملة المصطلحات النقدية المعاصرة التي أوشك استعمالها أن يصير في حكم الحقِّ الذي يُراد به الباطل، مصطلح «الشعرية» وما يقع على محيطه الدلالي، إذ أصبح يُضاف إلى أيِّ مفهوم وإن لم يكن مناسبا له، حتى ابْتُذِل ومَاع وفقد نضارته الاصطلاحية على أيدي بعض الجامعيين الذين لا يدركون من «شعرية الخطاب» و«شعرية العنوان» و«شعرية الفضاء» و«شعرية السرد» و«شعرية الجسد» و«شعرية البياض»... إلاّ بريقا خاطفا سرعان ما يخلِّفُ فراغا نقديا سحيقا في نصوصهم النقدية التي تتعاطى هذه العناوين من دون وعي بما تكتنزه من مفاهيم.

لذلك تأتي هذه المحاولة المتواضعة للنبش في حفريات «الشعرية» وما جاورها، رغبة في الوقوف على الثوابت الاصطلاحية لهذه المفاهيم الغربية وما ترتب عليها من تحولات في التوظيف النقدي العربي المعاصر.

(*) قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب واللغات - جامعة قسنطينة - الجمهورية الجزائرية.

2 - مصطلح «الشعرية»... حفر في ذاكرة المصطلح

تأتي «الشعرية» في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، حتى غدا كل «عود على بدء» فيها سهلا ممتنعا، وأضحت الشعرية من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصا، بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه «مجالا رحبا تدافعت فيه الدراسات والبحوث»[1]. ذلك أن «مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة»[2].

فما الشعرية؟ وما موضوعها؟ وأي إطار منهجي ينتظمها؟... أهي مرادف للأدبية؟ أم هي أشمل منها أم أخص؟، أهي علم الشعر أم علم النثر أم هي علمهما معا؟ وإذن أهي اسم آخر لعلم الأدب؟! أم هي نظرية الأدب في شكل جديد؟! أم هي علم الجمال؟

هل هي - فعلا - «لا تعدو أن تكون، في معنى ما، بلاغة جديدة»[3] كما يرى جيرار جينات؟! أو هي «نظرية البيان»[4] في ما يزعم الدكتور عبدالله الغذامي؟ وإذن هي جزء من البلاغة القديمة! كما يبدو من ظاهر المصطلح على الأقل؟. ثم هل الشعرية علم؟ وإذا كانت كذلك فما علاقتها بالعلوم المجاورة لها (علم البلاغة، علم الأسلوب، علم العروض، علم الأدب...)؟! أو هي منهج نقدي قائم بذاته؟ وإذا لم تكن كذلك فما موقعها من مناهج النقد الجديدة، بل أي منهج يقوى على تبنيها؟ وأخيرا، ما هي المسوغات المنهجية لإدراج الشعرية - لدى بعضهم - في نطاق الدرس السيميائي؟

نبتدئ من هذا الاستفهام الأخير، لنشير إلى أن «الشعرية» قد ولدت في مطلع النهضة اللسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، ولكن اتساع ضفاف «الشعرية» جعل «منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال»[5]، وهو ما جعل كثيرا من النقاد البنيويين وعلماء اللسانيات يعترفون بأحقية السيميائية للشعرية وفضلها عليها؛ فهذا تودوروف الذي قرر - بصفة قطعية - أن «كل شعرية - مهما تكن تنويعتها - هي بنيوية، مادام موضوعها بنية مجردة (هي الأدب)، وليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية)...»[6]، يعترف بأن «الشعرية تسهم في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يوحد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقا لها»[7]، وفي السياق ذاته يسجل «قاموس اللسانيات» أن «الشعرية يمكن أن تشكل قسما من اللسانيات، هو بمنزلة العلم الشامل للبنى الألسنية، بيد أن عددا مهما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللغوية، بل يتجاوزها إلى التعلق - عموما - بنظرية العلامات La Théorie des Signes»[8]. ثم إن السيميائية، في غمرة طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلط على سائر العلوم، قد أحيت رفات علوم قديمة واستحوذت على علوم يافعة، وتسلحت ببعض آليات العلوم الأخرى كالفيزياء والكيمياء والرياضيات والفلسفة والمنطق واللسانيات...، فكانت الشعرية هدفا لها

كذلك، لكن «الشعرية حاولت المقاومة والتأبي في وجه السيميائية حيث لا يبرح الناس في الغرب مختلفين على أن يدمجوها في السيميائية ويستريحوا، كما فعلوا ذلك حين أدمجوا الأسلوبية والبلاغة فيها، أو يبقوا عليها مستقلة، ولا يبرح التطاحن قائما في فرنسا»(9).

غير أن هذه المسألة محسومة لدى جمهور السيميائيين؛ إذ يكفي دليلا على ذلك أن نسائل «المعجم السيميائي» عن «الشعرية»، فيجيبنا باختصار مفيد: هي «سيميائية الشعر Sémiotique de la Poésie»(10)، أو أن نقرأ كتابا فرنسيا مشتركا، صدر سنة 1972، يحتوي «مقالات في السيميائية الشعرية»(11)؛ لا سيما مقالة جريماس «نحو نظرية للخطاب الشعري»(12)، فيعود الظن يقينا.

وبعد كل هذا السجال، ماهي «الشعرية»؟!

إنه - في واقع الحال - لمن العبث بمكان أن نبحث عن مفهوم ناجز وتصور واضح لهذا الحد الاصطلاحي «بصيغة المصدر الصناعي» في تراثنا النقدي العربي القديم، ومادام الأمر كذلك فإن من المسلمات - إذن - أن يكون هذا الحد مشبعا بمفهوم وافد من الثقافة الأوروبية؛ حيث تسعى «الشعرية» إلى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي «Poétique» أو الإنجليزي «Poetics»، وكلاهما متحدر من الكلمة اللاتينية «Poetica»، المشتقة من الكلمة الإغريقية «Poiètikos» بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون - خلال القرن الـ 16م - بمعنى كل ما هو مبتدع مبتكر خلاق «Inventif» أو بصيغة الاسم المؤنث «Poiètikè» المتداولة - خلال القرن السابع عشر - بالمفهوم الذي خطه أرسطو في كتاب الشعر، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي «Poiein» بمعنى: فعل أو صنع «Faire»(13). ولكن دلالة كلمة «Poétique» المحضة أصلا لمفاهيم الصنع والابتداع والابتكار، أخذت تتطور وتضيق، متخذة من «صناعة الشعر» مجالها الاستعمالي المحدود؛ فمن دلالتها على «الملكة أو الموهبة الشعرية»، أصبحت تدل على «نظام التعبير الخاص بشاعر ما» أو «فن التأليف والأسلوب الخاص بالشعر» أو تحيل على «نظرية صناعة الآثار العقلية»، كما يظهر ذلك قاموس لاروس الكبير(14). أما على الصعيد الاصطلاحي البحت، فإن القاموس الموسوعي لعلوم اللغة يشتق للمصطلح ثلاثة مجار أساسية، يجري في نطاقها؛ من حيث إن «الشعرية» تحيل على(15):

1 - أي نظرية داخلية للأدب.

2 - اختيار المؤلف ضمن مختلف الإمكانات الأدبية المتاحة (في النظام الموضوعاتي، في التأليف، في الأسلوب،...) فنقول: شعرية هيغو، مثلا.

3 - القوانين المعيارية التي تتجزها مدرسة أدبية ما، وهي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيد بها في أثناء الممارسة الفنية.

ومن الواضح أن تودوروف ودوكرو، بعد ذلك، ينصاعان انصياعا صريحا إلى عد الشعرية بمنزلة نظرية للأدب، معلنين: «إننا لا نهتم هنا إلا بالمفهوم الأول للمصطلح»(16) من ضمن

مفهوماته الثلاثة، ومرسخين هذا الانحياز من خلال القول إن «السؤال الأول الذي ينبغي على الشعرية أن تقدم له جوابا هو: ما الأدب؟»[17].

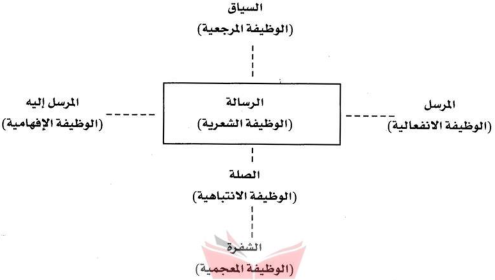
وفي قاموس جريماس وكورتاس «تدل الشعرية - في المعنى الشائع - إما على دراسة الشعر، وإما - بإضافتنا للنثر - على النظرية العامة للأعمال الأدبية. هذا الإقرار الأخير الذي يمتد إلى أرسطو، استعاده حديثا منظرو «علم الأدب» الذين يبحثون في تعميم كل ما كان - منذ أمد بعيد - مجرد نظرية متوارثة محفوظة في إطار التقاليد الإغريقورومانية، ووضع خصوصية هذا الشكل من النشاط الألسني بوضوح في الوقت نفسه»[18]، ومنه فإن الحديث عن الشعرية يستوجب - حتما - الإحالة على أرسطو الذي استعمل هذا المصطلح بمفهوم «دراسة الفن الأدبي بوصفه إبداعا لفظيا»[19].

وإذا كان جون كوهين يقدم الشعرية - من دون مواربة - على أنها «علم موضوعه الشعر» (La Poétique est Une Science Dont la Poésie est L'objet)[20] من باب أن الشعر «جنس من اللغة» (Un Genre de Langage)، وأن الشعرية - إذن - هي أسلوبية ذلك الجنس (Une Stylistique de Genre)[21] فإن موضوع الشعرية يتجاوز ذلك عند آخرين إلى «الفن الأدبي، وربما الإبداع اللفظي بشكل أوسع»[22]، ومنهم تودوروف، الذي أبدى ذلك في كتابه «الشعرية»، حين رأى أنه «ليس الأثر الأدبي بذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي»[23]، وأعاده في «شعرية النثر» حين أعلن أن «موضوع الشعرية تكونه خصائص الخطاب الأدبي»[24].

فالشعرية إذن ليست حكرا على الشعر، بل إنها تتعداه إلى دراسة «الفن الأدبي، لا بوصفه فعلا قيميا، بل بوصفه فعلا تقنيا؛ أي مجموعة من الطرائق (في تقدير جاكبسون»[25]، وحينما تذكر رومان جاكبسون، يستدعي ذِكره القول إن مصطلح الشعرية قد ارتبط بجهوده اللسانية ارتباطا وثيقا، خصوصا ما تعلق منها بحديثه عن وظائف اللغة في نطاق نظرية التبليغ (التواصل)، ولذا لم يكن بدعا أن يستهل «قاموس اللسانيات» تقديمه لمادة «الشعرية» بالإيماء إلى هذا العلم الشامخ: «عند جاكبسون، الوظيفة الشعرية هي الوظيفة اللغوية التي تغدو رسالة ما - بوساطتها - أثرا فنيا»[26].

وتنهض نظرية التبليغ - عند جاكبسون - على ستة عناصر، تمثل الأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية: المرسل (Destinateur)، والمرسل إليه (Destinataire)، والرسالة (Message)، والسياق (Contexte)، ووسيلة الاتصال أو الصلة (Contact)، والشفرة (Code).

وعن كل عنصر من هذه العناصر تتولد وظيفة لغوية، على هذا النحو الذي يبرزه المخطط «الجاكبسوني» الشهير[27].



ومعلوم أن هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها وتختلف من نمط كلامي إلى آخر؛ حيث تهيمن «الوظيفة الإفهامية» - مثلا - على الخطاب اللغوي العادي، كما تهيمن «الوظيفة الشعرية» على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة على ذاتها، ومنه يمكن تعريف النص الأدبي بأنه رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الشعرية. فكأن «الشعرية» - إذن - دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما، أو هي - بتعبير جاكبسون نفسه - «الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر خصوصا»[28]؛ فهي «تفسر عمل الشاعر عبر طيف اللغة، و(...) تدرس الوظيفة المهيمنة في الشعر»[29].

هكذا إذن يتأكد التحام الشعرية باللسانيات، إلى الحد الذي يجعل معجما إنجليزيا متخصصا يقدم مادة (Poetics) على أنها «الدراسة اللسانية للشعر»[30] بكل بساطة.

ثمة مجال حيوي آخر (مغاير لما سبق ذكره) تتحرك فيه الشعرية، بعيدا عن عوالم الشعر والأدب، ويتمثل في تلك الاستعمالات المختلفة التي يشحن فيها المصطلح بدلالات حسية تخييلية، تستوقفنا في مثل قول المغني العراقي:

«**الجو جميل وشاعري خليني امتع ناظري**».... أو قول بعضهم: هذا المشهد شاعري، أو: ملامح تلك المرأة شاعرية، أو: هذا لباس شاعري.

ومن الشائق أن رولان بارت قد أخذ مثل هذه الاستعمالات «العامية» مأخذا علميا جادا، حين عقد فصلا طريفا من كتابه الممتع «نظام الموضة» لدراسة هذه القضية تحت عنوان: بلاغة الدال - شعرية اللباس (Rhétorique du Signifiant - La Poétique du Vêtement)، والشعرية في مثل هذا المقام «شعرية الأزياء»، هي وصف يطلقه بارت على وضعية المواجهة (Rencontre) بين المادة واللغة[31]؛ أي بين الطبيعة المادية للموضوع (الثوب) والوصف اللغوي البليغ لهذه المادة... وقد سبقه إلى هذا الصنيع - بنحو أربع سنوات - ميكال دوفران في كتابه المتفرد المغمور (Le Poétique)[32] الذي وقفه على دراسة الشعرية بوصفها مقولة جمالية عامة يمكن أن توجد في الشعر والشاعر والطبيعة على السواء، عبر أقسام ثلاثة تنتهي إلى تكريس شعرية عامة وشاملة (Universalité du Poétique) على حد تعبيره. وفي الكتاب إشارات طريفة إلى الطبيعة بوصفها شاعرية (La Nature Comme Poétique)، والإنسان الشاعري (L'homme Poétique)، والأشياء الشاعرية (Les Choses Poétiques)[33].

والكتاب - فضلا على كل ذلك - رائد في لغته؛ حيث قلبنا عشرات المعاجم الفرنسية والكتب فألفيناها خلوا مما أقدم عليه دوفران حين اصطنع اسم (Poétique) بصيغة التذكير!، بل وجعله عنوانا لكتاب! ومع ذلك فإن الإحالة على هذا الكتاب في المراجع الفرنسية بله العربية نادرة جدا، اللهم إلا ثناء عارضا خصه به جون كوهين في سياق مخصوص؛ حين وصفه - في هامش من هوامشه - بأنه «مؤلَّف عميق»[34].

كأن الشعرية، في هذا السياق الاستعمالي، تدل على كل موضوع جمالي وارف الظلال التخييلية، كثيف الطاقات الإيحائية، من شأنه أن يفجر ينابيع القول الشعري في أعماق الذات الشاعرة، وأن يثير إحساس المتلقي ويطوح بخياله في عوالم مثالية حالمة، وكأن مفهوم الشاعر (Poète) هنا يتجاوز دلالة (الكاتب الذي يمارس كتابة الشعر) إلى دلالات أوسع يتيحها القاموس الفرنسي كـ «الشخص الحساس تجاه كل ما هو جميل، أو المؤثر، أو الشخص المثالي الحالم»[35].

وبعد ربط الذات الشاعرة بموضوعها الشعري، أفلا يغرينا ذلك بأن نجعل «الشاعرية» مقابلا للمصطلح المذكر «Poétique»؟!

3 - (الشعرية) وما جاورها

إذا كانت تلك حال مصطلح «Poétique» في ذاته؛ أي ما ينشأ حوله من تعددية في الاستعمال والمفهوم، فكيف تكون الحال حين تستعمل إلى جانبه مصطلحات أخرى كثيرا ما تتداخل دلالاتها مع دلالته إلى حد الترادف أحيانا، وهي (Poétisme) و(Poéticité) و(Littérarité)، حيث تتناءى دلالاتها حينا وتتدانى حينا آخر، حتى يصعب التمييز بينها في لغتها الأصلية، فكيف إذا هاجرت إلى لغة أخرى؟!

أما المصطلح الأول (Poétisme) فلا نكاد نجد له أثرا في وقتنا الحالي، ومرجعية استعماله محدودة لا تتجاوز المدارس الأدبية التي طواها أرشيف (تاريخ الأدب)، حيث أورده جاكبسون في مقالة عنوانها «ما هو الشعر»، ضمن «قضايا الشعرية»، ليعرفه في الهامش بأنه اسم لـ «المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها «نزفال»، وهي البديل التشيكي للسريالية»[36]، و«نزفال» هذا هو «أحد أكبر الشعراء التشيكيين في القرن العشرين»[37] حسب جاكبسون دائما.

وحين نقل الدكتور بسام بركة تلك المقالة إلى العربية سنة 1988، أحال المصطلح على «حركة أدبية تشيكية ظهرت في العام 1924 على يد المنظر الأدبي ك. تايج والشاعر نزفال (...)، وكانت عبارة عن رد فعل على بؤس الحرب العالمية الأولى وضد صرامة الشعر البروليتاري الذي كان يفرضه النظام الثوري وهي ترتبط بأواصر عديدة بالسوريالية الفرنسية»[38]، فلنصطلح - إذن - على تثبيت «المدرسة الشعرية» مقابلا لهذا المصطلح، تفاديا لمزيد من اللبس!

وأما مصطلح Poéticité، فقليل الذكر كذلك، ومن جملة من أشاروا إليه نذكر تودوروف الذي أورده في سياق حديثه عن كتاب جون كوهين «بنية اللغة الشعرية» الذي بدا له في مجموعه «متموقعا ضمن منظور الشعرية (Poétique) التي لا تدرس القصيدة بما هي في ذاتها، ولكن بقدر ما هي مظهر للسمات الشعرية (Poéticité)»[39]، ونذكر جاكبسون الذي أورد هذا المصطلح في سياق شرطي مفاده أننا «سنتحدث عن الشعر حين تغدو السمات الشعرية (Poéticité) وظيفة شعرية (Fonction Poétique) ذات نزوع مهيمن متجلية في عمل أدبي»[40]، ويلتصق هذا المفهوم، في مجمل الكتابات الغربية، التصاقا وثيقا بمفهوم «الأدبية»؛ حتى إن معجم جريماس وكورتاس يكتفي بإيراد أحدهما معطوفا على الآخر: (..La Littérarité ou La Poéticité)[41]، وهو المذهب نفسه الذي ذهبه تودوروف في «شعرية النثر» عام 1971، حين أعلن أن «ليس ما تدرسه الشعرية هو الشعر أو الأدب، بل هو السمات الشعرية (Poéticité) والأدبية»[42].

في حين تشير «الأدبية» (Littérarité) إلى «وضع سيميائي نوعي للنصوص الأدبية»[43]، وقد شكلت مدارا لكثير من بحوث الشكلانيين الروس الذين جعلوا منها موضوعا لعلم الأدب (وإذن للشعرية) يتقصى الكيفيات الفنية التي تجعل من خطاب لغوي ما نصا أدبيا مميزا.

ويبقى أي حديث عن «الأدبية» مبتورا ما لم يقرن بالإشارة إلى الفقرة التاريخية الشهيرة التي أوردها مبدع المصطلح جاكبسون سنة 1919، في سياق حديثه عن القصيدة الروسية الجديدة، التي صارت ملازمة للمصطلح منذ صياغته الروسية الأولى (’Litératurnost)؛ حين أعلن أن «ليس موضوع علم الأدب هو الأدب، بل الأدبية، أي ما يجعل من أثر معطى أثرا أدبيا»[44]، وهو ما «يسمح بتمييز ما هو أدبي من غير الأدبي»[45].

وتبعا للمادة التي خطها فيتال جادبوا (V.Gadbois) في «قاموس اللسانيات»، فإن «نسبة الأدبية إلى الأدب هي بمقام اللغة من الكلام عند دوسوسير؛ بمعنى النظام الذي تشترك فيه كل الأعمال الأدبية مجردة»(46).

كما أن «الشعرية تأخذ في حسبانها مفهوم الأدبية كي تتأسس علما للأدب»(47)، ومنه، يمكن القول - أخيرا - إن «الشعرية» «Poétiqu» علم عام، موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية.

أما «الأدبية» «Littérarité» و«السمات الشعرية» «Poéticité» فيستويان ويتوازيان مترادفين موضوعا للشعرية، مع فارق يسير هو أن المصطلح الثاني غالبا ما يقتصر على جنس الشعر ليصبح مرادفا لجماليات النص الشعري، وتضيق دلالته - إذن - عن دلالات الأدبية.

4 - الشعريات والسرديات... التواصل والانفصال

على هذا الفضاء النقدي الشاسع للشعرية، وما يتاخمها من حدود اصطلاحية معقدة نسبيا، تواجهنا مصطلحات أخرى من حقل معرفي مجاور تربطه بالشعرية وشائج قربى عميقة، يمكن أن نجمعها - مؤقتا - ضمن عائلة اصطلاحية واحدة تسمى «السرديات» أي Narratologie، وهو «المصطلح الذي اقترحه تودوروف، سنة 1969، لتسمية علم لمّا يوجد وقتها هو «علم الحكي» (La Science du Récit) (48)». ويمثل هذا العلم فرعا من فروع الشعرية عند بعض النقاد(49)، بيد أن الدراسات السردية الحديثة (التي يجمع الباحثون على أن فلاديمير بروب هو أول من دشنها بعمله الرائد «مرفولوجية الحكاية» سنة 1928) قد سبقت ميلاد علمها بأكثر من 40 سنة كاملة! فقد كانت هذه المسافة الزمنية الشاسعة (1928 - 1969) وما تلاها، مسرحا لكثير من البحوث السردية المتمايزة في الرؤى والمناهج والمصطلحات، آلت إلى شيوع مصطلح آخر هو «السردية» (Narrativité) الذي يفوق المصطلح السابق من الوجهة التداولية، بشهادة شاهد من أهلها هو جيرار جنيت!(50).

وإذا كانت «السرديات» (أو علم السرد) هي «دراسة السرد، أي البنى السردية»(51)، فإن «السردية» ترد في قاموس جريماس بهذا التعريف الفضفاض: «خاصية معطاة، تشخص نمطا خطابيا معينا، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية»(52).

ومهما يكن فإن كلا من هذين المصطلحين أصبح يحيل على اتجاه تحليلي مخالف للاتجاه الآخر «أحدهما موضوعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السردية)، والآخر شكلي، بل تنميطي (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط تمثيل للقصص)»(53).

يسمى الاتجاه الأول «السرديات» أو «الشعرية السردية»، أو «سيميائيات الخطاب السردي» أو «السيميائية الخطابية» (Sémiotique Discursive)، أو حتى «السرديات البنيوية» (Narratologie Structuraliste) التي هي «تحليل مكونات الحكي وآلياته، هذا الحكي الذي يمثل حكاية منقولة بفعل سردي (...) وهي تعنى بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية، إنها تجيب عن هذا السؤال: من ؟ وماذا يحكي ؟ وكيف؟»[54].

أي أن هذا الاتجاه الذي يتشيع لمصطلح Narratologie ويمثله ستزال وتودوروف وجينات بصفة خاصة، إنما يدرس العمل السردي من حيث كونه خطابا أو شكلا تعبيريا.

بينما يسمى الاتجاه الثاني «السيميائية السردية» (Sémiotique Narrative)، بل ينحت له جريماس هذه التسمية المختصرة (Sémio-Narrative)[55]، ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية، أي «مجموعة من المضامين السردية الشاملة»[56].

يمثل هذا الاتجاه كل من بروب وجريماس وكلود بريمون...، ويحتفي احتفاء مطلقا بمصطلح «السردية» (Narrativité)، حتى إن جريماس الذي خص هذه المادة الاصطلاحية بنحو أربع صفحات من قاموسه، لم يومئ أصلا إلى المصطلح الآخر، تماما كما فعلت جماعة تودوروف في «القاموس الموسوعي الجديد» الذي يخص مادة Narratologie بثلاث عشرة صفحة كاملة خالية من أدنى إيماء إلى المصطلح السابق!، وهو ما يقف دليلا على اختلاف منهجي واضح بين اتجاهين سرديين متغايرين.

ومن هذا الاختلاف يذهب باحث آخر هو جيرار دونيس فارسي (G. Denis Farcy) إلى اقتراح مصطلح مواز لـ Narratologie هو Récitologie الذي يدل مباشرة على اتجاه «السيميائية السردية» في احتفائها بالمحتوى الحكائي، وربما كان الناقد المغربي سعيد يقطين أول من تلقف هذا المصطلح الجديد بالمقابل العربي «الحكائيات»[57].

وواضح - من خلال هذا العرض - أن مصطلح Narratologie وما نشأ حوله من «سرديات بنيوية» مضطلعة بأدبيات السرد، يشكل فرعا من شجرة «الشعرية»، بينما تبقى صلة مصطلح Narrativité (ومعه «السيميائية السردية» الكلفة بالحكاية ومضامين السرد) بهذه الشجرة واهية جدا؛ بل إن جيرار دونيس ينفيها قطعا[58].

5 - هجرة المصطلح - بين الثوابت الاصطلاحية والتحولات الإجرائية

لابد لعائلة اصطلاحية على هذه الحال من التقلب في المفهوم، داخل المناخ الثقافي والأرضية اللغوية التي ترعرعت فيها، أن تزداد حالها تقلبا واضطرابا حين تهاجر إلى لغة أخرى، كما حدث لها حين انتقالها إلى العربية؛ حيث واجهها الباحثون العرب المعاصرون بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى «الحدود» التي تنعكس - حتما - على مستوى «المفاهيم».

وإذا كنا لم نتبين أثرا عربيا لمصطلح «Poétisme» (عدا إشارة يتيمة لدى بسام بركة استوقفتنا منذ حين)، ولا أثرا لمصطلح م.دوفران المذكر «Le Poétique» (إلا مرة واحدة - قد تكون بيضة الديك في حياة هذا المصطلح! - لدى نعيم علوية)[59]، فإن مصطلح «Littérarité» لم يكن مثار إشكال عربي فعلي، لأنهم اتفقوا على مفهومه، وعلى «الأدبية» حدا مقابلا له، اللهم إلا ما قد يضاف إليه من حدود عرضية زائدة، وشارحة غالبا؛ كأن يواجهه الدكتور محمد عناني - في معجمه - بهذه الثلاثية «الأدبية، الطابع الأدبي، أدبية الأدب»[60]، أو يبتدع له التهامي الهاشمي ترجمة شاذة لا يقاس عليها!، هي «الحرفائية»![61].

بينما كان حضور مصطلح «Poéticité» قليل الكم، عنيف الكيف؛ لا سيما حين اقترانه بمصطلح «Poétique» في الدراسة الواحدة أو لدى الدارس (أو المترجم) الواحد.

وقد كان الإشكال كله كامنا في هذا المصطلح الأخير الذي هيمن على كل هذا السجال اللغوي والمعرفي، ليبعث السجال من جديد مع مصطلحي «Narratologie» و«Narrativité»، بالنحو الذي يمكن أن تلخصه هذه الجداول المضنية:

أ - مصطلح «Poétique»

المقابل العربي	اسم المترجم	المرجع
الشعرية	1 - حسن ناظم	مفاهيم الشعرية، ص 17 (بالخصوص).
	2 - عثماني الميلود	شعرية تودوروف، ص 69.
	3 - فاضل ثامر	اللغة الثانية، ص 101.
	4 - أدونيس	الشعرية العربية.
	5 - كمال أبوديب	في الشعرية.
	6 - صلاح فضل	أساليب الشعرية المعاصرة.
	7 - محمد عبدالمطلب	قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ص 87 (بالخصوص).
	8 - شربل داغر	الشعرية العربية الحديثة.
	9 - سامح الرواشدة	فضاءات الشعرية.
	10 - عبدالله إبراهيم	المتخيل السردي، ص 104، 148، 164.
	11 - عبدالله حمادي	الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص 07 (خصوصا).
	12 - رشيد يحياوي	الشعرية العربية - الأنواع والأغراض.
	13 - حسين الواد	اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص 06.
	14 - حسن نجمي	شعرية الفضاء السردي.
	15 - رشيد بن مالك	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص138.
	16 - لطيف زيتوني	معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 115.

	17 - عبدالقادر فيدوح 18 - علي ملاحي 19 - شكري المبخوت ورجاء بن سلامة 20 - محمد الوالي، مبارك حنون، محمد أوراغ 21 - محمد العمري، ومحمد الولي 22 - نور الدين السد	شعرية القص. شعرية السبعينيات في الجزائر. ترجمة «الشعرية» لتودوروف. ترجمة «الشعرية العربية» لجمال الدين بن الشيخ. ترجمة «بنية اللغة الشعرية» لجون كوهين. الشعرية العربية.
الشاعرية	1 - سعيد علوش 2 - عبدالله الغذامي 3 - جوزيف ميشال شريم 4 - نهاد التكرلي	معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 74. الخطيئة والتكفير، ص 19. دليل الدراسات الأسلوبية، ص 159. اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 73، 77، 78.
الشعريات	1 - محيي الدين صبحي 2 - عبدالملك مرتاض 3 - محمد معتصم	نظرية النقد العربي، ص 194. الأدب الجزائري القديم، ص 14+ الكتابة من موقع العدم، ص 118، 356. ترجمة «عودة إلى خطاب الحكاية» لجيرار جنيت، ص 250.
الشعرانية	عبدالملك مرتاض	في نظرية الرواية، ص 312+ مجلة «المنهل» السعودية، س 60، م 56، عدد 517، يوليو 1994، ص 121.
الشعري	1 - مبارك مبارك 2 - جمال بوطيب 3 - الطاهر روابنية	معجم المصطلحات الألسنية، ص 229. مجلة «عمان» الأردن، ع 79، يناير 2002، ص 72، 77. مجلة «تجليات الحداثة»، جامعة وهران، ع 03، يونيو 1994، ص 77.
الشاعري	1 - إميل يعقوب، وبسام بركة، ومي شيخاني 2 - محمد الولي ومحمد العمري	قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص 234. ترجمة «بنية اللغة الشعرية» لكوهين، ص 219.

فن الشعر	1 - مجدي وهبة 2 - عبدالرحمن الحاج صالح (وآخرون)	معجم مصطلحات الأدب، ص 416. المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص 110.
القول الشعري	محيي الدين صبحي	نظرية النقد العربي، ص 194.
علم الشعر	محمد عناني	المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 105 (من الدراسة).
الدراسة اللغوية للشعر	علي القاسمي (وآخرون)	معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ص 69.
أدبية الشعر	1 - عبدالملك مرتاض 2 - سامح الرواشدة	أ - ي، ص 146. فضاءات الشعرية، ص 08.
نظرية الشعر	علي الشرع	مجلة «الأقلام» العراقية، ع 09، 1989 (نقلا عن: مفاهيم الشعرية، ص 15).
الإنشائية	1 - عبدالسلام المسدي 2 - محمد التونجي 3 - محمد القاضي 4 - محمد الناصر العجيمي 5 - توفيق بكار	الأسلوبية والأسلوب، ط 3، ص 160، 170+ قاموس اللسانيات، ص 194. المعجم المفصل في الأدب، ص 137. تحليل النص السردي، ص 25 و35. مجلة «فصول» المصرية، م 09، العددان 3 و4 فبراير 1991، ص 119. مقدمة كتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، ص 06.
علم الأدب	1 - جابر عصفور 2 - هاشم صالح	ترجمة (عصر البنيوية) لـ: أديث كرزويل، ص 283. مجلة «الفكر العربي المعاصر»، بيروت، ع 34، ربيع 1985، ص 26.
علم الظاهرة الأدبية	هاشم صالح	نفسه، الصفحة نفسها.
التأليف	محيي الدين صبحي	نظرية النقد العربي، ص 194.
أصول التأليف	محيي الدين صبحي	نفسه، الصفحة نفسها.

نظرية الأدب	؟	وردت، دون نسبة، في: اللغة الثانية، ص 101.
صناعة الأدب	؟	عن: اللغة الثانية، ص 101.
الإبداع	محمد خير البقاعي	مجلة «العرب والفكر العالمي»، بيروت، ع 03، صيف 1988، ص 91.
الفن الإبداعي	جميل نصيف التكريتي	ترجمة «قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي» لباختين.
الأدبية	1 - سامح الرواشدة 2 - رابح بوحوش	فضاءات الشعرية، ص 07. البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 46.
الجماليات	غالب هلسا	ترجمة «جماليات المكان» لباشلار.
علم النظم	1 - بسام بركة 2 - مبارك مبارك	معجم اللسانية، ص 162. معجم المصطلحات الألسنية، ص 229.
فن النظم	فالح الإمارة وعبدالجبار محمد علي	في ترجمة «أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب» نقلا عن: مفاهيم الشعرية، ص 16.
علم العروض العروض	1 - محمد علي الخولي 2 - بسام بركة 3 - مبارك مبارك	معجم اللغة النظري، ص 218. معجم اللسانية، ص 162. معجم المصطلحات الألسنية، ص 229.
علم النظم والعروض	عزة آغا ملك	مجلة «الفكر العربي المعاصر» ع 38، مارس 1986، ص 87.
الماء الشعري	عبدالملك مرتاض	أ - ي، ص 146.
البوايتيك	عبدالسلام المسدي	المصطلح النقدي، ص 86.
البويتيك	عبدالملك مرتاض	النص الأدبي من أين؟ وإلى أين ؟، ص 26.
البويطيقا	1 - بشير القمري 2 - جابر عصفور 3 - سعيد يقطين 4 - عبدالسلام المسدي	مجازات، ص 83، 91. ترجمة «عصر البنيوية»، ص 283. الكلام والخبر، ص 23. الأسلوبية والأسلوب، ص 25.

جدول ١

ب - مصطلح «Poéticité»

المقابل العربي	اسم المترجم	المرجع
السمة الشعرية	عثماني الميلود	شعرية تودوروف، ص 69.
الشعرية	1 - عبدالسلام المسدي 2 - عبدالملك مرتاض 3 - بسام بركة	قاموس اللسانيات، ص 194. في نظرية الرواية، ص 312+ الكتابة من موقع العدم، ص 118. مجلة «العرب والفكر العالمي» ع 01، شتاء 1988، ص 13.
الشاعرية	1 - سامي سويدان 2 - محمد سويرتي	ترجمة «نقد النقد» لتودوروف، ص 163. النقد البنيوي والنص الروائي، ج 02، ص 165.

جدول ٢

ج - مصطلحا «Narratologie» و«Narrativité»

المصطلح اسم المترجم	«Narratologie»	«Narrativité»	المرجع
محمد الناصر العجيمي	السردية	السردية	في الخطاب السردي: 11، 35.
المرزوقي وجميل شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة: 231، 232.
لطيف زيتوني	السردية	؟	معجم مصطلحات نقد الرواية: 107.
عبدالملك مرتاض	السردانية، علم السرد	؟	ألف ليلة وليلة: 84، تحليل الخطاب السردي: 189، في نظرية الرواية: 130، 246.
محمد معتصم	السرديات	السردية	ترجمة «عودة إلى خطاب الحكاية»، ص 245.
محمد عناني	علم السرد، علم القص، علم الرواية	؟	المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 60، (ضمن المعجم).

التهامي الراجي الهاشمي	دراسة السرد	السردية	مجلة «اللسان العربي»، ع 25، 85، ص 235.
عبدالسلام المسدي	المسردية	السردية	قاموس اللسانيات، ص 201.
قاسم المقداد	التحليل السردي، علم السرد القصصي	؟	هندسة المعنى: 17، 52.
عبدالحميد بورايو	علم السرديات	؟	البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص 02.
رشيد بن مالك	؟	السردية	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي: 121.
عبدالرحمن أيوب	فن السرد، النظرية السردية	؟	ترجمة «مدخل لجامع النص» لجنيت، ط 2، ص 98.
رشيد بنحدو	السردلوجية	؟	ضمن «طرائق تحليل السرد الأدبي»، ص 85.
عبدالله إبراهيم	السردية، علم السرد، السرديات	؟	المتخيل السردي: 104، 146.
سعيد يقطين	السرديات	السردية، الحكائية	قال الراوي: 13، 14، 15.
طريف شيخ أمين	القصيات	؟	ورد في «اللغة الثانية»، ص 178، 182.
سعيد الغانمي	؟	الساردية	اللغة الثانية، ص 179.
بسام بركة	دراسة الرواية، دراسة الحكاية	؟	معجم اللسانية: 137.

جدول ٣

تتيح لنا هذه الجداول الثلاثة رؤية مشهد اصطلاحي مروع، لن يزيد طين الإشكالية الاصطلاحية إلا بلة وتعقيدا، وقد تعمدنا اصطياد أكبر قدر من المقابلات العربية المقترحة لتلك المصطلحات الأجنبية حتى تتضح فظاعة المشهد أكثر!

ومن بين هذا الكم الهائل من البدائل الاصطلاحية، ثمة مصطلحات كثيرة من شأنها أن تثير سخرية المتلقي الحصيف، مثلما يبدو من قراءتنا لهذه الجداول، التي سننطلق فيها من المصطلح الأول (الجدول الأول) الذي يؤم المصطلحات الأخرى، عبر هذه الملاحظات:

- هناك اختلاف اصطلاحي عربي رهيب، بل اصطلاح عربي على الاختلاف (لا ننسى أن الاصطلاح - لغة - يعني الاتفاق!)، جعل المعادلة النقدية الغربية: (أ = س) تنزاح في الخطاب النقدي العربي إلى الشكل (أ = س ن؛ حيث ن = 32 في الوقت الحالي، وهو رقم مرشح للزيادة!). لقد أحصينا ما يتجاوز الثلاثين مقابلا عربيا للمصطلح الأجنبي، بينما لم تقو المعالجات الأخرى التي سبقتنا (حسن ناظم أساسا، ثم فاضل ثامر وعبدالسلام المسدي، وثامر الغزي،...) على غير ثلث هذا الرقم، وهو الثلث الذي رأى فيه الدكتور عبدالعزيز حمودة تجسيدا لـ «حيرة جيل كامل أمام مصطلح نقدي مستورد (..) إننا أمام إحدى عشرة ترجمة عربية لمصطلح نقدي غربي واحد!، معنى ذلك أن يقوم كل كاتب حداثي عربي من الأجيال المتأخرة الذين لم تتح لهم قراءة الفكر الحداثي وما بعد الحداثي الغربي في لغاته الأصلية باختيار الترجمة التي تحلو له، وعلى القارئ العادي المسكين أن يضيع وهو يحاول تحديد الدلالة المقصودة للترجمة المختارة..»[62]، فأي «مرآة» تستوعب صاحب «المرايا» لو اطلع على جدولنا الأول؟!

- تمتاز «الشعرية»، بين كل المصطلحات المتراكمة، بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التداولي، جعلها تهيمن على ما سواها، ثم تأتي بعدها مصطلحات أخرى من طراز: الشاعرية والشعريات والإنشائية.

- يبرز الجدول السابق مصطلحات غريبة (والأغرب أن تكون مادة لبعض المعاجم المتخصصة!) قد تعدم الخصوصية الاصطلاحية أصلا، أو تحل المصطلح محل مصطلح آخر من هوية علمية أخرى، ومن ذلك مصطلح «الدراسة اللغوية للشعر» الذي يرد ضمن «معجم مصطلحات علم اللغة الحديث»[63]، بحده الطويل (ثلاث كلمات كاملة مقابل كلمة أجنبية واحدة!)، والذي يستحيل أن يشكل مصطلحا أو حدا اصطلاحيا قائما بذاته، بل هو تعريف للمصطلح أو شرح لمفهومه، أعتقد أنه ترجمة حرفية لمادة Poetics كما وردت في «قاموس اللغة واللسانيات» الإنجليزي، استوقفتنا في بدايات هذه المعالجة، ولا ضير أن نعيدها - الآن - بلغتها: The Linguistic Study Of Poetry، وليس ذلك من قبيل المصادفة إطلاقا؛ لأن مؤلفي المعجم العربي يقرون بفضل هذا المعجم الإنجليزي على عملهم[64].

ومن ذلك أيضا، مصطلح «علم النظم» أو «فن النظم»، وأسوأ منهما - قطعا - مصطلح «علم العروض» الذي يرد في معجم لغوي متخصص!، مقابلا لـ Poetics على أنه «علم يبحث في الشعر وأوزانه وقوافيه وتفعيلاته»[65]، وهو تعريف ينبغي ألا ننظر إليه إلا من زاوية الجواب الجيد عن سؤال غير مطروح!؛ لأنه تعريف صحيح لعلم عتيق نسميه «العروض»، ويسميه الفرنسيون La Prosodie والإنجليز Prosody، لكن الـ Poetics أبعد من ذلك.

ومن المؤسف أن يتوكأ بعض المعجميين - في مثل هذه الاختصاصات الصارمة - على الترجمات العامة المطروحة في جل المعجمات اللغوية المزدوجة؛ حيث نلفي هذا المصطلح في «المنهل» الفرنسي - العربي بمعنى «العروض، المذهب الشعري»[66]، أو «مذهب شعري، فن الشعر»[67] في «الكنز» الإنجليزي - العربي.

- تفاديا لاقتران «الشعرية» بجنس الشعر، واقتصارها عليه، يقدم الباحث محمد خير البقاعي، في ترجمته لمقالة رولان بارت «نظرية النص»، بديلا اصطلاحيا جديدا يسميه «الإبداع»، يقدمه وهو في كامل وعيه النقدي قائلا: «La poétique: ترجمتها بالإبداع (...) وهي بشكل عام ما تستطيع به رسالة أن تكون أثرا فنيا، وترجمتها بالشعرية معرضة لأن نخلط بينها وبين الشعر، وهي وظيفة فنية نجدها في الشعر والنثر»[68]، وهي ترجمة موصولة بترجمة إشكالية أخرى قام بها جميل نصيف التكريتي، هي «الفن الإبداعي»، حيث ترجم كتاب ميخائيل باختين الذي نقل مرة أخرى إلى «شعرية ديستويفسكي»، بعدما طبع أولا بعنوان «قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي». ولعل الفيصل في هذا الإشكال الحاد أن يستشف من المقدمة الطريفة الموسومة بـ:

«شعرية مندثرة: (Une Poétique Ruinée)»[69] التي كتبتها جوليا كريستيفا في مستهل الترجمة الفرنسية، والتي يفاد منها أن الكتاب قد صدر في طبعة لينينغراد الأولى سنة 1929 بعنوان: Problèmes de L'oeuvre de Dostoievski، ثم أعيد نشره سنة 1963 بموسكو تحت عنوان: Problemes de La Poétique de Dostoievski، ليترجم في فرنسا سنة 1970 بعنوان: La Poétique de Dostoievski وإلى بعض ذلك يشير باختين نفسه في كتابه الآخر «الخطاب الروائي»[70] فإذا العنوان ينتقل إلى العربية بصياغات متعددة؛ كأن تكون «مسائل شعرية دستويفسكي» عند سامي سويدان[71]، أو «معضلات شعرية دستويفسكي» تارة، و«مشكلات...» تارة أخرى، وفي مقام واحد لدى محمد برادة[72]، وإذا فاضل ثامر نفسه يقع في سهو حين يقرر أن بعضهم قد نقل «الشعرية» إلى «قضايا الفن الإبداعي»[73]؛ لأن كلمة «قضايا» ليست جزءا من بنية المصطلح، بل مجرد كلمة تقابل كلمة أخرى (Problèmes) سبقت المصطلح وتصدرت العنوان.

ومع هذا الاستحضار التاريخي، يصبح لاغيا ما أسره جميل نصيف لزميله حسن ناظم من قول يزعم أن «المغاربة أصروا على طبعه تحت عنوان «شعرية دستويفسكي»، غير أن الصحيح

والدقيق هو «قضايا شعرية دستويفسكي»[74]؛ لأن العنوان المغربي ليس إلا صدى للترجمة الفرنسية (1970) التي أسقطت الكلمة الأولى من العنوان.

- من الترجمات الأخرى التي يشوبها لبس كبير، قول بعضهم «الشاعري» أو «الشعري»، وكلتا التسميتين تكتفي بالنسبة النعتية وتتنكر لصيغة المصدر الصناعي، فتنغلق دلالة المصطلح وتلتبس بدلالة أخرى قد تحيل على الباحث أو العالم الذي يحترف هذا النشاط المعرفي، فتصبح مقابلا لائقا لمصطلح فرنسي آخر هو Poéticien وقد تلتبس - مرة أخرى - بمصطلح Poétique حين يصبح نعتا أو صفة (Adjectif)، لا سيما أن اللغة الفرنسية - هنا - لا تميز بين الصفة الاسمية والاسم الموصوف، عكس النظام الإنجليزي الذي يخص الصفة بحذف الحرف الأخير من الاسم (s)، ليصبح Poetic. وباستثناء «قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية» الذي يقدم مادة «شاعري» مقابلا للصفة الفرنسية (Poétique) بمعادلها الإنجليزي (Poetic) على أنها «صفة الأدب المتسم بالخيال والعاطفة والموسيقى، سواء أكان هذا الأدب شعرا منظوما على قواعد العروض أم غيره»[75]، فإن الآخرين يقدمون «الشاعري» و«الشعري» في سياقات اسمية متعلقة بالمسمى أو الموصوف، لتكون مرادفا لكل ما هو شعري.

وقد استوقفنا تخريج عميق لهذا المصطلح الجديد، أبدعه عبدالسلام المسدي بحصافة الباحث اللغوي المنظر، مفاده أنه «ينغرس في حلبة تمحيض الأسماء بما هو صورة للظاهرة الفنية أكثر مما هو وصف عارض لها»، وأن هذا «الاسم النعتي»، إذا جاز لنا التعبير، أو قل هذا «النعت الاسمي» وهو «الشعري» ينسلك في خانة اشتقاق الاسم، من الاسم وذلك عبر آلية المجاز في نطاق أحد قوالبها وهو إطلاق الصفة وإرادة الموصوف بها: فمصطلح الشعري يعني الحدث الشعري، أي الموجود الشعري في حد ذاته، وكل ذلك توسل باللغة لأداء ما هو كامن في المجردات مما يتصل ببؤرة الحس في مكمن الإبداع»[76].

- نلاحظ أن كلمة «علم» قد تصدرت بعض الترجمات السابقة، فكانت باعثا للدكتور عبدالعزيز حمودة على الوقوف الاستدراكي الساخر: «... الطريف أن لفظ «علم» يستخدم مرتين في ترجمة ذلك المصطلح الغربي الذي ترجم مرة إلى «علم الأدب» ومرة أخرى إلى «علم الشعر». مرة أخرى ليس الهدف هو المفاضلة بين الترجمتين، لكنه التوقف عند «العلمية» الجديدة كأحد مفاتيح خديعة (تحديث) العقل العربي. نعم لقد استخدم شعار العلمية عنوانا للاتجاهات الحديثة باعتبار أن العلمية هي مدخلنا المبدئي لتحديث الفكر العربي. وتحت ستار العلمية ارتكبت مغالطات لا تحصى»[77]، لكن الأطرف من ذلك أن ما ينفيه صاحب «المرايا المقعرة» ويسخر منه، هو عينه ما يثبته المعجم اللغوي العربي؛ فقد جاءت مادة «شعر»، في اللسان، بمعنى «عَلِمَ (..) وليت شعري: أي ليت علمي أو ليتني علمت (..) وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه إياه. وفي التنزيل: ﴿وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾؛ أي وما يدريكم

(...) والشعر: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا...»[78]؛ لكأن الشعر علم، ولن تكون الشعرية - إذن - إلا علما لهذا العلم، فما يمنعها إذن من أن تسمى «علم الشعر» أو «علم الأدب»، ونحن في عصر معرفي صارم، صارت فيه الاختصاصات المعرفية البسيطة، في مظهرها، علوما قائمة بذاتها، ما دامت متوافرة على إحداثيتي العلم (الموضوع والمنهج)؛ حتى النصوص الشعرية التي كنا نتلقف قديمها من غير عنوان أصلا، صارت عنواناتها موضوعا لعلم جديد اسمه Titrologie، بل إن الخمرة «اللعينة» قد صار لها علم هو المدامة أو علم الخمر (Oenologie)، ولعل مما يؤسف له من ناقد غيور على تراثه، ولوع بالتأصيل، أن تغيب عنه إشارات تراثية بارزة، نطقت بعلم الشعر وعلم الأدب صراحة وفي وقت متقدم جدا؛ كقول البحتري في دفاعه عن شعرية أبي نواس وهجومه على علمية أبي العباس ثعلب: «...ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين **لعلم الشعر** دون عمله»، وقول الآخر: «طلبت **علم الشعر** عند الأصمعي، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب»[79]. وحديث ابن خلدون الصريح عن «علم الأدب» الذي يدرس «الإجادة في فني المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيهم»[80]، وأما أحاديثهم عن «الصناعة الأدبية» و«صناعة الكلام» و«الصناعة الشعرية» و«صنعة الشعر» و«صناعة الخطابة» و«صناعة الكتابة» و«صناعة الإنشا» فلا تسعها هذه الصفحات التي لا عزاء لها سوى الإحالة على البحث الرزين الذي فصل فيه الدكتور جابر عصفور كثيرا من «مفهوم الشعر»[81] وما يتصل به في تراثنا النقدي.

- يسعى بعض الدارسين، بفعل نزوع التأصيل دائما، إلى النبش في الركام التراثي رغبة منهم في الظفر بمعادل عربي قديم لهذا المفهوم الغربي الحديث، قد يحقق اكتفاء نقديا ذاتيا. وعلى صعوبة مثل هذا الصنيع منطقيا؛ لأن أجدادنا القدامى لم يكونوا مطالبين بالإجابة المتقدمة على الأسئلة التي يطرحها عصرنا، فقد حاول البعض (في إطار إسقاط الشاهد عن الغائب) أن يقدم «علم العروض» بديلا للشعرية الغربية، وهي محاولة هزيلة لا تعني شيئا ذا بال، وحاول آخرون طرح «فن النظم» و«علم النظم» بما فيهما من دلالات التركيب اللغوي والصناعة الشعرية والإحالة على نظرية عبدالقاهر الجرجاني الجامعة، وأشاع آخرون مصطلح «الإنشائية» الذي نشتم منه رائحة القلقشندي في «صبح الأعشى في صناعة الإنشا» وما يزخر به من معارف عامة.

وإذا كان عبدالملك مرتاض يقدم مصطلحه التراثي «الماء الشعري» (المستوحى من وصف القدامى للشعر الغني فنيا بكثرة الماء والرواء، لا سيما الجاحظ في مقولته الشهيرة: المعاني مطروحة في الطريق...) بشيء من الحذر الذي تشي به صيغة الاستمرار في الماضي

(كان يفعل) بالموازاة مع فعل الحاضر (نفعل)، إضافة إلى صيغة التقليل (قد): «... هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه الماء الشعري، وقد نطلق عليه نحن المعاصرين «أدبية الشعر» أو «البويتيك» أو «الإنشائية» أو «الشعرية» Poétique [82]، فإن الدكتور محمد عبدالمطلب لا يتوانى عن وصل «الشعرية» بنظائرها التراثية، وبصيغ التقريب والتقرير واليقين أحيانا؛ حيث يرى أن حازم القرطاجني قد تعامل مع الشعرية «على نحو قريب من التعامل المحدث»[83]، وأن مصطلح «الشعرية» «يتحقق بصورة واضحة في مصطلح عبدالقاهر «النظم»»، مع الفارق في ارتباط المصطلحين بالواقع التطبيقي زمانا ومكانا»[84]، وأن «وصل نتاج عبدالقاهر بمفهوم الشعرية يدل على استغراقها له»[85]، وإن كان عبدالقاهر الجرجاني «لم يتعامل مع مصطلح «الشعرية» على صيغة النسب أو المصدرية، فإنه تعامل معه بمدلوله؛ إذ النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية»[86]، وعلى اختلاف الاصطلاح فربما «كان اختياره لمصطلح «النظم» أدق في رأينا ...»[87].

ومع تقاطع «النظم» و«الشعرية» في جملة من النقاط المشتركة، كتجاوز التجزيء إلى الخطاب الشامل، وتعالق البنى وتهميش العنصر الخارجي المفرد (الوزن في الشعر مثلا)، وتوخي التركيب النحوي في التأليف،... فإن من الغلو القول بأن النظم هو الشعرية؛ إن الشعريين الغربيين أنفسهم[88] يحاولون جاهدين أن يقصوا شعرية أرسطو من مفهومهم، وأن يقطعوا صلتهم بكتابه الذي لا يعدو أن يكون كتابا في المحاكاة عن طريق الكلام، لا في نظرية الأدب كما يُتوهّم، فكيف بنظرية النظم؟!

مرة أخرى نؤكد أن ملامسة التراث العربي لـ «الشعرية» لم تتجاوز الوصف البسيط إلى التوصيف التجريدي المعمق اللازب بدلالات «المصدر الصناعي»؛ فما ينبغي - مثلا - أن ننخدع بتسمية الحريري لمقامته الثالثة والعشرين بـ«المقامة الشعرية»[89]، لأن وصفه إياها بالشعرية لا يتعدى نطاق «الحريمية التي تتضمن كون أبي زيد مدعيا على ابنه أنه سرق شعره»، وما ينبغي أن نأبه لسائر المنسوبات الشعرية البسيطة التي غالبا ما ترد في سياق النسبة المضافة إلى الشعر.

ولعل الاستثناء النسبي الطريف الذي يمكن أن نقع عليه هنا، هو بعض حديث حازم القرطاجني عن «الأقاويل الشعرية» في نطاق التخييل؛ حيث يصدع بحد «الشعرية» ويخترق حيزا يسيرا من مفهومها الحديث، إذ يرى أن «الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو **الشعرية** لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه في الأقاويل الشعرية»[90]، بعد تعريضه بمن ظن «أن **الشعرية في الشعر** إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية»[91].

وخلاصة أطروحة حاتم، في طموحها إلى تأسيس علم للشعر، أن الشعرية تتجاوز الإطار الإيقاعي الخارجي (الوزن والقافية) إلى إطار بلاغي أشمل (التخييل)، لتميز بين كلام مخيل غير موزون (لكنه جدير بتسمية الأقاويل الشعرية، وهو تمهيد بسيط لشكل من أشكال شعرية النثر)، وكلام موزون خال من التخييل (يظل محروما من صفة الشعرية).

- تفاديا لالتباس «الشعرية» بجنس الشعر ومشتقاته، يلجأ بعض الدارسين إلى التعبير عن المفهوم الغربي بآلية التعريب، وليس ذلك بدعة ابتدعوها، بل هو استمرار لتقاليد «بيت الحكمة» وعصر المأمون؛ حين نقل القدامى (حنين بن إسحاق، متى بن يونس، يحيى بن عدي،...) كتاب أرسطو إلى «البوطيقا»، بينما أشار أبو عبدالله الخوارزمي إلى المصطلح ذاته بصيغة أخرى، ضمن «مفاتيح العلوم»، في الفصل التاسع من باب المنطق: «وهو الكتاب التاسع من كتب المنطق، ويسمى: بيوطيقي، ومعناه: الشعر، يُتكلم فيه على التخييل»[92].

وكذلك اختلف المعاصرون في تعريب المصطلح، فقال معظمهم «البويتيك»، وقال آخرون «البويطيقا» و«البويتيقا»، بينما ينفرد المسدي بـ «البوايتيك»، ويتفنن بشير القمري، في موطن من «مجازاته»[93]، بإبراز حرف الباء على الصيغة الفارسية «بويطيقا»، وربما قال بعض المتأثرين بالثقافة الإسبانية (كالدكتور عبدالله حمادي) «بويتيكا»؛ على أساس أن اللسان الإسباني - هنا - يحافظ على أصول النطق اللاتيني (POETICA).

- شاع مصطلح «الجمالية» (أو الجماليات) مقابلا لـ Poétique لدى عدد محدود من الدارسين، وقد استمد هذا المقابل وجوده من مرجعيتين أساسيتين: إحداهما ترجمة المرحوم غالب هلسا لكتاب غاستون باشلار (Poétique de l'espace) بـ «جماليات المكان» (وهي الترجمة التي ظلت تحمل جريرة الجناية على «الشعرية» و«الفضاء» معا، إلى أن استدركت الترجمات اللاحقة ذلك، فقالت شعرية الفضاء، ونقلت كتابه الآخر إلى: شاعرية أحلام اليقظة)، والأخرى شيوع مصطلح «الوظيفة الجمالية» (La Fonction Esthétique) جنبا إلى جنب «الوظيفة الشعرية»، بصيغة الترادف والتخيير («أو»: «ou») في كتاب جاكبسون[94] نفسه، وحتى تودوروف[95]، فلا بدع - والحال هذه إذن - أن نقرأ في كتاب رزين من طراز «دليل الناقد الأدبي»، هذه الفقرة: «... أما حينما تتوجه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها (..) فتسود الوظيفة الشعرية أو الجمالية»[96].

- يبدو من خلال الجدول الأول دائما، أن الناقد العربي الجديد تعوزه روح الاصطلاح مع ذاته أولا، قبل التفكير في الاصطلاح مع الآخر!، ولا أدل على هذا من أن معظمهم لايزال - في حالة التقبل والتفكيك - يراوح بين بدائل اصطلاحية كثيرة أمام المفهوم الواحد، في الموطن الواحد أو المواطن المتعاقبة، بما قد يغيّب المفهوم ذاته في غياب التقيّد التجريدي بموقع اصطلاحي واضح؛ فهذا عبدالملك مرتاض يكبد نفسه عنتا اصطلاحيا عسيرا[97]، جاهدا

ومجتهدا في البحث عن مقابل عربي كفيل باستيعاب المفهوم الغربي، وقد كلفه هذا الاجتهاد العلمي المتطور مزيدا من التردد والاضطراب، انعكس بما تعاطاه من كم اصطلاحي كبير (الشعرية، الإنشائية، البويتيك، أدبية الشعر، الماء الشعري، الشعرانية)، قبل أن يرسو على ثنائية «الشعريات - الشعرية»، وذاك بسام قطوس يراوح بين الشعرية والشاعرية والشعريات والأدبية ضمن فصل واحد (من كتاب) يخوض في «ملامح الشعرية في مقدمات المتنبي المدحية»[98].

وقريبا منه، سامح الرواشدة الذي صدر كتابه «فضاءات شعرية»[99] بتمهيد يسير لا يتجاوز ثلاث صفحات، استهلك خلالها أربعة مصطلحات كاملة (الشعرية، الأدبية، علم الأدب، أدبية الشعر) في سياقات أسلوبية مختلفة تؤول إلى مفهوم نقدي واحد!

وكذلك يفعل بشير القمري[100] حين ينتقل - بسهولة - من الشعرية إلى الشعري فالبويطيقا (والبويطيقا تارة أخرى)، حتى يخيل إلى القارئ أنه يتحدث كل مرة عن مفهوم مغاير للسابق.

لقد أسهمت هذه التعددية الاصطلاحية (أو هذا المفرد بصيغة الجمع) في تشوّش الخطاب النقدي، ومن ثم تشويش التلقي، فهل نؤجل سؤال التنسيق الاصطلاحي العربي - مرة أخرى - إلى مرحلة ما بعد الحسم في مسألة التناسق الفردي؟!

تنفرد الكتابات النقدية التونسية، بين نظيراتها الإقليمية، بالتظاهر أمام المصطلح الأجنبي بمصطلح «الإنشائية»، وهو مصطلح ممتد الجذور في أعماق المعجم العربي؛ إذ يدل على البناء والخلق والبعث والشباب، ويرتبط بالإبداع الأدبي الذي لا يتقيد بجنس الشعر؛ قال «ابن الأعرابي: أنشأ إذا أنشد شعرا أو خطب خطبة، فأحسن فيهما»[101]، مثلما يحيل ظاهريا على موسوعة القلقشندي في «صناعة الإنشا» كما أسلفنا، وهي مسوغات دلالية من شأنها أن تدعم دفاع المسدي عن هذه الترجمة التي قد تعوض قصور «الشعرية» في اقتصارها على الشعر فقط، فتصبح أوفق ترجمة للمفهوم - وفق المسدي - «أن نقول «الإنشائية»، إذ الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء. والإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعيا بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها».[102]، وقد تسربت هذه «الإنشائية» إلى «المعجم المفصل في الأدب»، واغتدت مادة من مواده تعني «نظرية تحاول تقنين ظاهرة الأدب تقنينا داخليا من خلال ما يطرحه النص الأدبي ذاته»[103].

بيد أن المسدي نفسه الذي تشيّع للإنشائية ورسخها في «الأسلوبية والأسلوب» و«قاموس اللسانيات»، عاد - بعد سنوات - ليرتبك ويتردد (كغيره!) متراجعا ومنقلبا على ما كان يدعو إليه؛ مشيرا إلى ما يعتور هذه الترجمة من التباس بدلالتها التعليمية (فن الإنشاء المدرسي)، «ويتمثل في أن هذا المصطلح قد شاع استخدامه ضمن قاموس المناهج التربوية، وعلى وجه

التحديد المداومة على التمرين اللغوي لاكتساب ملكة للأداء التعبيري الملائم للمقاصد، فالإنشائية يخشى - إذا استعملت - أن توهم بأنها تدل انطلاقا من مفهوم الارتياض اللغوي على نزعة تأليف الكلام بقصد إثبات الملكة التعبيرية وتأكيد الموهبة البلاغية»[104].

وقد سبق للراحل محيي الدين صبحي (1935 - 2003) أن اعترض على «الإنشائية» و«الشعرية» معا، بدعوى أن «مضمون الترجمتين غامض وغير فني (...)، فإن كان المقصود بعبارة «الشعرية» ما يترقرق في أي نص أدبي من شعر فالمصطلح الفني له هو «القول الشعري...»، وإن كان المقصود حسن البناء الذي ينتظم في ما ينتظم حسن عرض الأفكار والأسلوب فمصطلح «التأليف أو أصول التأليف...» أجود من «الإنشائية»، (...)، على أن هذا اللبس عند المسدي موروث منذ أن ترجم العرب كتاب أرسطو (Poetics) فسموه «كتاب الشعر» أو «الشعر»، في حين كان الحريّ أن يترجم بكلمة «الشعريات» لأنه يتحدث عن الأنواع الأدبية الشعرية (..) ثم جاء المحدثون فخلطوا الشعريات مع فن الشعر كما قدمه هوراس...»[105].

وكذلك خص الدكتور عبدالله الغذامي هذه المسألة بمبحث عميق من مباحث «الخطيئة والتكفير»، رأى فيه أن «الإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي»[106]، مثلما رأى أن مصطلح الشعرية «يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو «الشعر» ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن»[107]، مقترحا بديلا اصطلاحيا آخر هو «الشاعرية» التي تبتغي أن تكون «مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي. ويشمل - في ما يشمل - مصطلحي «الأدبية» و«الأسلوبية...»[108]. وإذا لم يكن الغذامي أول داع إلى هذه «الشاعرية» (التي سبقه إليها - بلا شك - جوزيف شريم وسعيد علوش على سبيل التمثيل)، فإنه الوحيد الذي تعلق بـ «الشاعرية» تعلقا مطلقا يأبى ارتضاء بدل لها، وظل يزرعها في كل حال أو مقام من كتبه المتلاحقة[109]، مع الإحالة في كل عود جديد على البدء الذي ابتدأته «الخطيئة والتكفير»، ولم نعثر له على ما ينفي ذلك - في حدود اطلاعنا - سوى سهو يسير، في «النقد الثقافي»، حين يحيد مثلا عن «شاعرية ذي الرمة» إلى «شعرية أبي تمام»[110].

لكن السؤال الذي يطرح نفسه - بإلحاح هنا - هو: كيف غاب عن ذهن الغذامي أن «الشعر» الذي يستحضره - قطعا - مصطلح «الشعرية»، لا يمكن - أبدا - أن يزول عن «الشاعرية»؟!، ذلك أن الغذامي لم يفعل غير الاستجارة من رمضاء «الشعر» بنار «الشاعر»! أي الانتقال الاشتقاقي من الاسم إلى اسم الفاعل، بل من النص إلى الناص (وهذه - في نظرنا - خطيئة منهجية يرتكبها ناقد «نصوصي» يدعو إلى قتل الناص «موت المؤلف» ثم يمشي في جنازته! حين يدعو إلى إحياء «الشاعر» الثاوي في تراب «الشاعرية»!). ولو كانت لفظة «الشاعر» تدل

على ما توحي به كلمة Poète الفرنسية (من دلالات بعيدة التفتنا إليها سابقا)، لكان ذلك أخف، لكن «الشاعر»، في (لسان العرب)[111]، لا يتجاوز صاحب الشعر؛ شأنه شأن اللاّبن (صاحب اللبن) والتامر (صاحب التمر)، وحتى ما يمكن أن نرومه من الاستعمال القرآني، في سياق وصف الكفار للقرآن بالشعر وللنبي - صلى الله عليه وسلم - بالشاعر، فإنه لا يعدو دلالات الكذب، لأن «الشعر يعبر به عن الكذب، والشاعر: الكاذب، حتى سمى قوم الأدلة الكاذبة: الشعرية»[112].

إن «الشاعرية»، في نظر المسدي[113]، لا تفيد غير «اتصاف الموصوف بصفته» و«تخصيص السمة الإبداعية بصاحبها»، وهي في تقديرنا (مع الأخذ بعين الاعتبار تداولها بين أهل الشعر كتّابا وقراء) لا توحي إلا بدلالات الموهبة أو الاستعداد الفطري الذي قد نكتشفه في شخص ما مؤهل لقول الشعر الجيد.

لكن ترسيخ الغذامي لمصطلح «الشاعرية» (على علاّتها!)، موصول بتطبيقاته النقدية البارعة، فتح الباب واسعا أمام آخرين لوصل «الشعرية» بـ «الشاعرية» والمزاوجة بينهما أمام مفهومين متداخلين نسبيا، نستحضر هنا محتويات الجدول الثاني كذلك، لنرى أن الثنائية الغربية (Poétique , Poéticité) قد نقلت - عربيا - إلى «الشعرية، الشاعرية» لدى سامي سويدان، و«الشعرية، السمة الشعرية» لدى عثماني الميلود، و(الإنشائية، الشعرية) لدى عبد السلام المسدي.

ويبرز - في هذا الموضع بالذات - عبدالملك مرتاض بهيئة أحد الأسماء النقدية القليلة التي حرصت - ما استطاعت - على تحري الدقة العلمية في التمييز بين هذين المفهومين المختلفين، وقد كان السجال الحاد، الذي دار بينه وبين الراحل إبراهيم السامرائي (1923 - 2001) على صفحات «المنهل» السعودية، فاتحة للتمييز[114] بين «الشعرية: Poéticité» التي «تتصرف إلى جمالية الشعر»، و«الشعرانية: Poétique» التي «تتصرف إلى نظرية الشعر»، كان ذلك سنة 1994، وقد كرر هذا الصنيع في «نظرية الرواية» سنة 1998 بشكل أعمق نسبيا، حين قال: «نحن نميز بين مفهومين مختلفين في الاستعمال، وربما يخطئ النقاد العرب المعاصرون، إذ يصطنعونهما بمعنى واحد:

- Poétique الذي نترجمه تحت مصطلح «الشعرانية».
- Poéticité الذي نترجمه تحت مصطلح «الشعرية».

حيث إن الأول ينصرف إلى النظام الشعري لشاعر أو كاتب، لعهد معين، ولبلد معين. وقل إن هذا المفهوم ينصرف، كما هو معروف، إلى نظرية الإبداع الأدبي (...) بينما ينصرف المفهوم الآخر إلى الصفة أو الحالة التي تميز كتابة ما، فهذا المعنى كأنه يقترب من معنى «الأدبية» Littérarité [115] وليست هذه «الشعرانية»، التي ينفرد مرتاض باصطناعها، معيبة

في ذاتها، لأن اللغة العربية قد ألفت مثل هذه المنسوبات التي تضيف ألفا ونونا قبل ياء النسبة (عقلانية، ربانية، روحانية، نفسانية، جسمانية...) بل إن «لسان العرب» ذاته يثبت مادة مشابهة في «شعراني - بفتح الشين -»: «... رجل أَشْعَرُ وشَعِرٌ وشَعرانيٌّ: كثير شعر الرأس والجسد طويله»[116]، ومن الشيق أن دلالات القوة الكمية الكامنة في «الشَّعراني» (الكثرة والطول) تنسجم تماما مع تجاوز «الشعرانية» للشعرية في الطول الزماني والامتداد المكاني وكثافة الخطاب الذي تعالجه (من حيث كم النصوص وتعدد الأجناس). إنما عيب «الشعرانية» أن المعيار التداولي (الذي قد نحتكم إليه في ترشيح مصطلح ما أو استبعاده) لا يقرها، بحكم غرابتها لدى المتلقي ومحدودية استعمالها وندرة رواجها؛ حتى إن صاحبها نفسه قد تنازل عنها في كتبه الأخيرة، حيث رسا على ثنائية تجريدية أخرى، هي «الشعريات، الشعرية» التي أقرها سنة 1999 في سياق اعتراضه على «شاعرية» الغذامي التي لا يفهم منها غير «المعنى الذي يتمحض للقابلية التي تتكون لدى الشاعر، فكأنها تنصرف إلى الذات. بينما الشعرية يجب أن تتمحض لثمرة القول الذي يقوله الشاعر، فكأنها تنصرف إلى عطاء الذات»[117]. ليميز مرة أخرى[118] بين «الشعرية» بمعنى «الخاصية الجمالية والفنية التي تلزم نصا شعريا ما، خصائص لغته الشعرية مثلا»، و«الشعريات» بالمعنى السائد في معجم «لاروس» الفرنسي: «النشاط النقدي الذي يسعى إلى فهم وظيفة الكتابة الشعرية، أو النظام الشعري لكاتب ما، أو لعصر ما، أو لبلد ما». ثم يؤكد «الشعريات» مقابلا لـ Poétique في كتاب لاحق[119] سنة 2000.

أما الدكتور عز الدين المناصرة فله رأي خاص في هذه المسألة، إذ يصطنع مصطلحي «الشعرية» و«الشاعرية» معا (من دون إقرار صريح بأي مرجعية أجنبية)، ويجعل لكليهما مفهوما يختلف عن مفهوم الآخر، ويكمله في الوقت ذاته؛ فالشعرية - في نظره - علم نقدي شامل يتخذ من الشعر موضوعا له، وهو يخص الناقد، أما الشاعرية فهي قيمة مضافة تتعلق بالنص، وتعنى بتحديد درجات الشاعرية في النصوص؛ أي الأساليب الشعرية التي تنتجها النصوص الجديدة. ثم يدعو إلى التفريق بين «الشعرية» علم موضوعه الشعر، وبين «شاعرية النص الشعري»؛ لأن هذا التفريق يجعلنا نميز بين شاعر يقدم نصوصا جيدة، وشاعر يقدم تنظيرا جديدا ولا ينعكس هذا التنظير في شعره»[120]، كأن الشعرية - عنده - تفيد العموم، والشاعرية تفيد الخصوص، وكأن «الشاعرية» تصبح موضوعا عمليا لدراسة علمية اسمها «الشعرية»، بل لكأنه أراد - من حيث لا يدري - أن يقول بالعربية ما قاله تودوروف بالفرنسية (وقد نقلناه إلى العربية من قبل):

[((D'abord la Poétique: Ce Qu'elle Etudie N'est Pas la Poésie ou la Littérature Mais la (Poéticité) et la (Littérarité))][121].

وإذن، فإن الشاعرية (بمفهوم المناصرة) توازي «الأدبية» بمقدار ما يوازي الشعر الأدب، وأن «الشاعرية» أو «الأدبية» هي الموضوع الحقيقي لـ «الشعرية».

ومهما يكن الحد الاصطلاحي الذي يستعمله المناصرة، فإن المفهوم عنده - وفي الحالين - لا يخرج عن نطاق الشعر إلى أي جنس إبداعي آخر، ولا معنى - إذن - لشاعرية التاريخ والأمكنة التي تعتلي عنوان كتابه إلا مجازا!

مع الإشارة إلى أن تمييز المناصرة بين الشعرية والشاعرية، يقترب نسبيا من رأي آخر للدكتور محمد عبدالمطلب إذ رأى أن «من الملاحظات اللافتة للنظر عند الجرجاني اتصال «الشعرية» بـ «الشاعرية»، بمعنى أن لكل شاعر شعريته الخاصة به»[122].

- إذا ما انتقلنا إلى الجدول الثالث، في ارتباطه بما سبق، فإننا نكتشف مرة أخرى استمرارا للأزمة الاصطلاحية على محوري مفهومين سرديين متداخلين، وقد تجنبنا الخوض في مصطلحات أخرى متداخلة تقوم قاعدة تحتية للفعل السردي وعلمه (Narration, Récit, Histoire,...) لأنها لا تزيد الأزمة إلا تصعيدا (فما يعبر به هذا عن السرد هو حكي أو محكي أو خبر أو إخبار عند آخرين، وما يراه هذا قصة هو حكاية أو رواية أو سرد عند غيره، وما كان حكاية عند هذا يصير تاريخا(!) عند الآخر، وهلم جرا،...).

لا نريد الآن أن نقف وقفة متأنية عند هذا الحشد من البدائل الاصطلاحية، ولكننا نكتفي بإشارة متعضة إلى مصطلح «المسردية» الغريب، والأغرب أن يكون صاحبه هو عبدالسلام المسدي!، لأنه مصدر صناعي مشتق من مصطلح «المسرد» الذي يفقهه المسدي جيدا، وقد ألفنا أن نجعله مقابلا للمصطلح الأجنبي Glossaire الذي ينتمي إلى عالم المعجمية، ولا صلة له بالدراسة السردية.

مثلما نومئ إلى «الساردية» (عند سعيد الغانمي) التي لا تقل غرابة عن «المسردية» وهي مشتقة من «السارد: Narrateur»، ويمكن أن نحسب عليها كل عيوب «الشاعرية» الغذامية!. أما «سردانية» مرتاض، وعلى غرابتها أيضا، فإنها تنسجم تماما مع «الشعرانية» التي كنا عندها.

وربما كان الأمثل لدينا - ولدى عدد غير قليل من الدارسين - أن نعبر عن الثنائية الغربية (Narratologie, Narrativité) بالثنائية العربية (سرديات، سردية).

غير أن ما يسترعي انتباهنا - في هذا الشأن - هو أن كثيرا من الدارسين العرب قد زاوجوا بين المصطلحين بمفهوميهما الأجنبيين في الدراسة الواحدة، وجمعوا بين ما يصعب جمعه عند الغربيين؛ إذ وفّقوا - من حيث لا يدرون - بين «سرديات بنيوية» و«سيميائية سردية»، وفي ذلك غياب واضح للوعي بحساسية العلاقة المنهجية الجافية التي تربط بين «جينات وتودوروف» ومن تبعهما، وبين «غريماس وكورتاس» ومن والاهما،

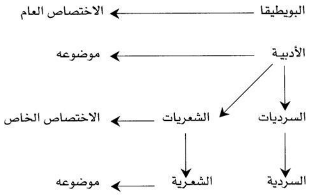
حتى أننا ألفينا ناقدا بصيرا بحجم عبدالحميد بورايو (الذي رهن حياته العلمية للحكايات الشعبية المغاربية موضوعا، والدراسات السردية الحداثية منهجا، بالشكل الذي يجعله حقيقا بلقب: فلاديمير بروب الجزائري!) يستعمل - في واحد من كتبه[123] - مصطلح تودوروف (Narratologie)، ويطبق منهج جريماس، من خلال الإغراق في المحتوى الحكائي وما ينضح به من آليات اصطلاحية (الوظائف والمتواليات، نظام الشخوص، دلالة الحكايات، المسار السردي، الأدوار الغرضية،...).

وعلى النقيض من ذلك، ألفينا عصبة قليلة من الدارسين، تعي هذه العلاقة الحساسة، وربما تشدد على الوعي بها، نذكر منها - على سبيل المثال - الدكتور رشيد بن مالك، المتشيع لمدرسة باريس السيميائية (في اتجاهها الجريماسي)، المناهض لكل أشكال التكاملية المنهجية، حتى أنه يفرد حيزا من معجمه لمادة (Narrativité)[124] الجريماسية، وينبو عن ذكر مصطلح تودوروف ولو مرة واحدة، وكذلك الدكتور لطيف زيتوني الذي يكتفي معجمه بمادة Narratolo-gie، ولكنه يشير إلى تيارين سرديين متنافسين «هما: الشعرية السردية والسيمياء السردية»[125]، بينما يبلغ هذا الوعي المعرفي أشده لدى قطب عربي من أقطاب الدراسات السردية هو الناقد المغربي سعيد يقطين الذي استقر على الثنائية الاصطلاحية (سرديات، سردية) التي قادته - في ما بعد - إلى التمييز بين اتجاهين سرديين[126]:

أ - اتجاه أول، يسميه «السرديات» حينا، و«سرديات الخطاب» حينا آخر، أو حتى «السرديات الحصرية أو المنغلقة»، وهي سرديات بنيوية أدبية تهتم بالتعبير، وقد تؤول - بإضافة النوع السردي وتاريخ السرد - إلى «سرديات خاصة».

ب - اتجاه ثان، يسميه «السردية» أو «الحكائية» أو «سيميوطيقا السرد» أو «سرديات القصة» أو «سرديات النص» أو «السرديات التوسيعية أو المنفتحة»، وتهتم أساسا بالمحتوى، وقد تؤول - بانفتاح النص على دلالات سياقية غير أدبية - إلى «سرديات عامة». وليس ما يصنعه يقطين إلا تنويعا على مصطلحي Narratologie وNarrativité، ممزوجا ببعض تصوراته الشخصية.

وإذا كان الناقد العراقي عبدالله إبراهيم، يقر صراحة بأمومة الشعرية (Poétique) للسردية (Narratologie): «السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية»[127]، حتى أنه يكرر هذا التعبير - بحرفيته - في موضع آخر من الكتاب نفسه[128]، فإن سعيد يقطين يدخلهما في شبكة من العلاقات المعقدة؛ بحيث تندرج «السرديات» باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بـ «سردية» الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو «البويطيقا» التي تعنى بـ «أدبية» الخطاب الأدبي بوجه عام. وهي بذلك تقترن بـ «الشعريات» التي تبحث في «شعرية» الخطاب الشعري»[129] على هذا النحو:



مرة أخرى يجبرنا سعيد يقطين على التوقف الحائر أمام جهازه الاصطلاحي البالغ التعقيد، ويذكرنا بلغة قديمة له (كأنما أصبحت لازبة بالخطاب النقدي العربي الجديد): «تعني «كذا؟!»(*) السرديات بسردية الخطاب السردي»[130]!؟، لأن ما يطرحه في ذلك المخطط التوضيحي (أو يفترض أن يكون كذلك) إنما يعيد خلط المفاهيم النقدية المتفق عليها - نسبيا - رأسا على عقب، ولا يحترم قواعد اللعبة النقدية، بتجاوزه لتعاليم النقد الغربي نفسه في هذه المسائل؛ فإذا الثنائية الغربية (Poétique, Poéticité) تصبح ثلاثية (البويطيقا، الشعريات، الشعرية)، ولا نقوى حتى على المقابلة بين عناصر هذه وتلك! وإذا الأدبية التي كانت مجرد موضوعا للشعرية تصبح أعم منها!، وإذا السردية التي كانت فرعا من الشعرية تصبح مساوية لها!، وإذا ما يتضمنه المخطط من أن «السرديات جزء من الأدبية التي هي جزء من البويطيقا» يتعارض أصلا مع ما قرره في خاتمة كتابه: «... صحيح تفرعت السرديات عن علم كلي «البويطيقا»، لكن حضور السرد الكلي وتجليه اللساني وغير اللساني يجعلها تطمح إلى السعي لأن تكون علما كليا»[131]؛ فإذا السرديات تناطح البويطيقا، لتصبح - هي أيضا - علما كليا موازيا لها!. نستشف أيضا من كلام يقطين أن السرد سرد والشعر شعر، ولا مكان لشعرية السرد عنده.

ومرة أخرى تتعقد علاقات الشعرية بالعلوم المجاورة لها، لدى النقاد العرب، وإذا كان من الواضح في الكتابات الغربية أن علاقة الشعرية بالأدبية - مثلا - هي علاقة الكل بالجزء أو علاقة العلم بالموضوع، كما هو واضح لدى حسن ناظم «علاقة المنهج بالموضوع»[132]، أو لدى عبدالله الغذامي الذي رأيناه - سابقا - يجعلها شاملة للأدبية والأسلوبية معا، فإنه لمن المثير

(*) الصواب هنا أن يبنى الفعل للمجهول (تُعْنَى)، أو يبنى للمعلوم على أن يتعدى إلى مفعوله بنفسه.

أن تنقلب هذه العلاقة عند عبدالملك مرتاض، في (الكتابة من موقع العدم)، إلى العكس: «الأدبية» أعم وأشمل من «الشعرية»، بله «الشاعرية». ثم إن جاكبسون لا يتحدث في مقولته الشهيرة عن مفهوم الشعرية (Poétique)، ولكن عن الأدبية...»[133]، بدعوى أن «مصطلح الأدبية يعني قدرته على الانصراف إلى كل ما هو أدبي، بغض الطرف عن جنسه، على حين أن الشاعرية (... الشعرية) تتمحض لجنس الشعر وحده، أو ما يفترض أن يكون مثله أو قريبا منه..»[134].

لعل ما يجعلنا نأخذ كلاما كهذا بجدية أكثر، هو أن صاحبه لا يتحدث حقا من موقع العدم أو الجهل بالآخر، بل يتعمد اختراق جدار المفهوم الغربي، وإن كلفه ذلك كلاما ينسخ كلاما آخر له، نقلناه له - منذ حين - عن كتابه «في نظرية الرواية»، ويناقضه تماما.

أما تحجّجه بجاكبسون فيبدو لنا في غير محله؛ لأن مقولة جاكبسون وإن تركزت على الأدبية لا الشعرية فإنها لا تقوم حجة على شمول الأدبية للشعرية، ولم يدع صاحبها شيئا من ذلك، وبالعودة إلى تلك المقولة، نرى أنها مسبوقة مباشرة بكلام يتعلق بالشعر لا بالأدب: «الشعر هو اللغة ضمن وظيفتها الجمالية»[135]، بغض النظر عن ورود المقولة ضمن مقالة موقوفة على «القصيدة الروسية الجديدة» أو الشعر الروسي لا الأدب الروسي، وضمن كتاب عنوانه «قضايا الشعرية» لا قضايا الأدبية، كل الطرق إذن تؤدي إلى عموم الشعرية وشمولها، وقد قطعنا الشك باليقين - سابقا - حين أثبتنا باللسان الفرنسي مقولة أخرى لتودوروف تحل الشعرية محل الأدبية، والشعر محل الأدب، في نسج واضح على إيقاع أسلوب جاكبسون.

فكيف تكون الأدبية - عند مرتاض - أعم من الشعرية وأشمل؟!

إن التفسير الوحيد لهذه المسألة - في نظرنا - هو أن عبدالملك مرتاض إنما يقوم بتعريب المفهوم الغربي، ويعيد صياغته بثقافة عربية صافية، مستنطقا السؤال الكامن في أعماق القارئ العربي الذي لم تسمعه ذاكرته التراثية يوما أن الشعر يمكن أن يكون أشمل من الأدب، لأن التقاليد الثقافية العربية القائمة على معادلة «الأدب = الشعر + النثر»، تتأبى جعل الأدب جزءا من الشعر.

ومن هنا يحق للقارئ العربي البسيط (المبتور الصلة بالمرجعية الغربية) حين يقرأ تعريفا للشعرية - عند صلاح فضل - بأنها: «المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر، بالمفهوم الواسع لكلمة شعر الذي يجعلها مرادفة للأدب أيضا»[136]، أن يتساءل: ولماذا نمطط الشعر هكذا حتى نجعله مرادفا للأدب؟ ألا يكفي تعويض الشعر بالأدب وتستقيم المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للأدب من غير توسيع في المفهوم لأنه واسع أصلا؟! إن مثل هذا القارئ لن يقنعه هذا التعريف إلا إذا خبر دلالات كلمة «شعر» عند الغربيين وعند جون كوهين في «بنية اللغة الشعرية»[137] بالذات. ولن يكون كلامنا هذا - في هذا المقام - إلا تفسيرا معادا للتساؤل

«العربي» البريء الذي طرحه نبيل سليمان وهو ينتقل في ذهول بين «شعرية السرد وسردية الشعر»: «... والسؤال المقلق هنا، بالنسبة إلى الشعريات جميعا: لمَ هذا الإصرار على استقاء المصطلح من كلمة «الشعر»؟ يستوي في ذلك من يوسع الشعرية ومن يضيقها (...) لماذا لا تكون الأدبية أو الجمالية أو سواهما مما لن يعجز ثراء ودقة اللغة الاصطلاحية أن يجودوا به؟...»[138].

إن هذا السؤال - في تقديرنا - هو صدمة «الشعرية» العربية بمفهومها الغربي. ولعل هذا التفسير أن ينسحب مرة أخرى على كتاب «مفهوم الأدبية في التراث النقدي» لتوفيق الزيدي الذي يعد واحدا من أوائل النقاد العرب الجدد الذين باكروا معالجة هذا المفهوم، منطلقا من أن «الأدبية مفهوم غامض إلى حد الحيرة، مجرد إلى حد الاستعصاء»[139]، وبعد التمييز بين الأدب والأدبية بأنه «هو الظاهر وهي الباطن، هو التجلي وهي الخفاء، هو اللعبة اللغوية وهي القانون»[140]، يسعى إلى استنباط معالم هذا القانون الباطني الخفي، الذي يحكم الكلام الأدبي من خلال المنجزات النقدية التراثية التي يتموقع بعضها خارج النص (التناول الخرافي، التناول الاجتماعي، التناول التقني) وبعضها داخل النص (بنية الكلام الأدبي وخصائص النص).

بيد أن اللافت للانتباه في هذا الكتاب الرائد، الذي يشتغل - أساسا - على نظرية الشعر في الفكر النقدي العربي القديم، هو أن عنوانه كان يمكن أن يكون «مفهوم الشعرية في التراث النقدي» دون أن يخل بمحتواه، لكن حرص الزيدي على الشمولية والتعميم جعله يحل «الأدبية» محل «الشعرية»، ربما اعتقادا - ضمنيا - منه بأن الأدبية أشمل من الشعرية، أو مسايرة منه للتصور التراثي الذي تشكله مدونة بحثه.

وعلى النقيض من ذلك تماما، يصر رشيد يحياوي على «الشعرية العربية» عنوانا لكتابه الذي يتداخل موضوعه مع موضوع كتاب الزيدي بشكل كبير، لأنه - على غراره - دراسة في التصور النقدي القديم لمفهوم الشعر، بوصفه نمطا إبداعيا، متعدد المعاني، كثير الأنواع، من أنماط الخطاب الأدبي «يضم كل السمات اللغوية الجمالية التي تحققت بوجه أو بآخر في ما يطلق عليه «الشعر»[141]، مع تقص معمق لأنواعه وأغراضه وسائر أنساقه، يؤول في الأخير إلى مفهوم جامع للشعرية (من المؤسف أن الناقد لا يبلوره في ثنايا كتابه، بل يؤجله إلى صفحة الغلاف الأخيرة التي تكاد تشي بأنها مفهوم «الناشر» لا مفهوم «المؤلف»!).

ومع أن الكتاب - في فصليه الأخيرين - يتجاوز «الأنساق الشعرية» إلى «أنساق جامعة» (أو «أخلاط» بلغة الجاحظ) تشمل النوادر والأحاديث والأقوال والخطب والرسائل، إلا أنه يحتفظ بـ«الشعرية» عنوانا له أشمل وأعم.

هكذا إذن تختلط الشعرية بموضوعها، ثانية، وتتحول من «خطاب واصف» (علم موضوعه النصوص الشعرية والإبداعية) يقترب من النقد الأدبي، إلى «خطاب موصوف» فتصبح

موضوعا لذاتها (علم موضوعه ماهية الشعر والإبداع) يقترب من نقد النقد، ويلتبس الأمران على الناس(*)، ونصبح إزاء شكلين للشعرية، قد نسمي أولهما «شعريات تطبيقية» والآخر «شعريات نظرية أو عامة».

وليس هذا الالتباس حكرا على العرب المعاصرين، بل يستمد بعض جذوره من الغربيين أنفسهم؛ فهذا قطب من أقطاب «الشعرية» الفرنسية (جيرار جنيت) يعترف بأن «الشعرية «علم» عجوز وحديث السن، والقليل الذي تعرفه قد يكون في بعض الحالات جديرا بالنسيان»[142]، وبعد أن قرر أن «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[143]، راح يعترف - في المقدمة التي خص بها الترجمة العربية لكتابه - بأن الشعرية «علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية»[144].

وكما اختلف الدارسون العرب في ترجمة «الشعرية» اصطلاحا، وفي تحديد مفهومها، وضبط موضوعها، وتعيين موقعها من المفاهيم المتاخمة لها ورسم الحدود والعلاقات التي تربطها بها، فقد اختلفوا أيضا في تحديد الإطار الذي ينتظمها (نظرية، علم، منهج،...)؛ فهي «نظرية البيان» عند الغذامي[145]، وهي «المنهج الإنشائي» (على غرار المنهج الشكلاني والمنهج النصاني) عند محمد القاضي[146]، وهي «منهج» (على غرار المنهج البنيوي والشكلاني والجمالي) عند محمد سويرتي[147]، بينما هي «علم، أو هي تطمح إلى أن تكون كذلك، يستخدم وسائل علم اللغة «اللسانية»، ويعتمد على المنهج الوصفي، ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشعرية هو الخطاب»[148] عند لطيف زيتوني، وهذا هو الأقرب إلى منطق الشعرية عند جمهور الدارسين.

وفي ختام هذه المعالجة الاصطلاحية لمفاهيم «الشعرية» ومشتقاتها وتحولاتها عبر هجرة المصطلح، لا يسعنا إلا أن نقترح هذه المنظومة الاصطلاحية العربية لمواجهة تلك العائلة المصطلحية الغربية، في انتظار المصادقة النقدية عليها:

الشعريات = La Poétique، الشعرية = La Poéticité، الشاعرية =Le Poétique، المدرسة الشعرية = Le Poétisme، الشعرنة = La Poétisation، السرديات = Narratologie، السردية = Narrativité.

(*) عايشت - شخصيا - بعض هذا اللبس المريع، يوم أقرت لجنة البرامج الجامعية الجزائرية مقياسا لمادة «الشعرية العربية» ضمن مواد أقسام اللغة العربية وآدابها (1999 - 2000)، وقد شرفت - رفقة آخرين - بتدريسها لطلبة السنة الثالثة (جامعة قسنطينة)، حيث التبس الأمر على من كان يدرسها إلى جانب مقياس منفصل يسمى «القصيدة العربية»، فكان ما يدرسه هنا يعيده هناك! بينما أفهمنا رئيس القسم بأن الشعرية «كأنها النقد العربي القديم»!، وراح آخرون يقررون على طلبتهم كتبا لا علاقة لها بالشعرية! والأمر لا يحتاج إلى تعليق!

وقد يعترض معترض، بدعوى أن المعيار التداولي قد أقر «الشعرية» مقابلا للمصطلح الأول، فلا نمانع من سحب هذا الاعتراض على المصطلحات الثلاثة الأولى، لتتحول إلى هذا المقترح الجديد:

الشعرية = La Poétique، الشاعرية = La Poéticité، الشاعري = Le Poétique.

مع الإبقاء على حال ما تبقى من المصطلحات الأخيرة.

وعلى أي حال، فهذا موقع من المواقع الاصطلاحية الكثيرة التي تبارى فيها النقاد العرب المعاصرون واختصموا، واختلفوا في الاحتكام إلى مرجع محدد من شأنه أن يخفف الأزمة ويجنب الفوضى، فهل معنى ذلك أن توحيد المصطلحات قد صار سرابا هاربا وطموحا ميئوسا منه؟! كلا، ولكن المسألة تحتاج إلى مزيد من الانسجام والتنسيق و«الاصطلاح»، كما تحتاج إلى ضرورة التحلي بروح الاطلاع على جهود الآخرين، والتخلي عن التعصب للأنا الفردي أو القبيلة اللغوية المحلية، وإلى مزيد من تضافر الجهود المشتركة، ضمن الجماعات النقدية والمعاجم الاصطلاحية والمجامع اللغوية.

الهوامش

1 ثامر الغزي: مفاهيم الشعرية، مجلة «علامات»، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد 9، الجزء 35، مارس 2000، ص 376 (وهذه الدراسة هي مجرد عرض ونقد أفقي لكتاب حسن ناظم!).

2 د. عبدالسلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله للنشر، تونس، 1994، ص 87.

3 Gérard Genette: Figures I, Editions du Seuil, 1966, P 261.

4 د. عبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ط1، النادي الأدبي الثقافي جدة، 1985، ص 5.

5 عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 90، ص 16.

6 T. Todorov: Poétique, Ed. Du Seuil, 1968, P 25.

7 Ibid., P 27.

وقد اجتهدنا اجتهادا شخصيا في ترجمة هذه الفقرة بخلاف ما ورد في الترجمة العربية للكتاب: «... تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها» (الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص 28)؛ لأننا لم نرتح «للمشروع الدلائلي» الذي لا تنبعث منه الرائحة السيميائية القوية! من جهة، ومن جهة ثانية لأن المترجمين لم يفرقا - في ما يبدو - بين صيغتي ..Participer à و..Participer de، فكان أن قولي تودوروف - بترجمتهما - القول الأول، بينما قال تودوروف: (..Participe du Projet)، وإذا كانت الصيغة الأولى تفيد (وفقط تفيد) المشاركة أو الإسهام، فإن الثانية تتعدى ذلك إلى إبراز بعض مميزات الشيء المشارك فيه.

8 Jean Dubois (et autres): Dictionnaire de Linguistique, Librairie Larousse, Paris, 1973, P 381.

9 عبدالملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة «علامات» السعودية، ج5، م 2، سبتمبر 1992، ص 156.

10 J. Rey-debove: Lexique Sémiotique, P.U.F, Paris, 1979, P 115.

11 A. J. Greimas (et autres): Essais de Sémiotique Poétique, Librairie Larousse, Paris 1972.

12 Pour Une Théorie du Discours Poétique, Ibid., P P (5 - 24).

13 Jacqueline Picoche: Dictionnaire Etymologique du Français, Dictionnaires le Robert, Paris 1994, P 442.

14 Grand Larousse de la Langue Française (Tome 5 ème), Librairie Larousse, Paris, 1976, P 4392.

15 O. Ducrot, T. Todorov: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Editions du Seuil, Paris, 1972, P 106.

16 Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, P 106.

17 Ibid., P 107.

18 A. J. Greimas, J. Courtès: Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage, Hachette Université, Paris, 1993 P 282 - 283.

19 O. Ducrot, J.M. Schaeffer (Et autres): Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Editions du Seuil, Paris, 1972 et 1995, P 162.

20 J.Cohen: Structure du langage Poétique, Flammarion, 1966, P 7.

21 Ibid., P 14.

وقد تعمدنا استحضار الأصل اللغوي بسحره البلاغي والصوتي، الغائب نسبيا عن الترجمة العربية التي قام بها محمد الولي ومحمد العمري: «... يمكن أن يعرف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعا من اللغة، وتعرف

الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع» (انظر: بنية اللغة الشعرية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986 ص 16).

22 Nouveau Dictionnaire Encyclopédique ì., P 193.

23 Poétique., P 19.

24 T. Todorov: Poétique de la Prose, Ed. Du Seuil, Paris, 1971, P 242.

25 Nouveau Dictionnaire Encyclopédique., P 193.

26 Dictionnaire de Linguistique, P 381.

27 Ibid., P 99.

28 R. Jakobson: Questions de Poétique, Ed. Du Seuil, Paris, 73, P 486.

29 Ibid.,

30 R. R. K. Hartmann, F. c. Stork: Dictionary of Language and Linguistics, Applied Science Publishers LTD, Landon, 1972 P 179

31 R. Barthes: Système de la Mode, Ed. Du Seuil, Paris, 1967, P 239.

32 M. Dufrenne: Le Poétique, PUF, Paris, 1963.

33 Ibid., P 171, 185, 192.

34 بنية اللغة الشعرية، م - س، ص (34).

35 Le Petit Larousse Illustré 1995. P 796.

36 Questions de Poétique, P 123.

37 Ibid., In (Glossaire des Noms Propres), P 508.

ولأن هذا الشاعر مجهول نسبيا لدى النخبة العربية، نستحضر هذه الإشارة المقتضبة من معجم «لاروس» الذي يقدمه على أنه Nezval vitezslav (1900- 1958) شاعر تشيكي يستوحي شعره من المراوحة بين الغنائية والاجتماعية.

Le Petit Larousse Illustré 1995. P 1547.

38 مجلة «العرب والفكر العالمي»، بيروت، العدد 1، شتاء 1988، ص 12.

39 Poétique de la Prose, P 47.

40 Questions de Poétique, P 124.

41 Sémiotique, P 283.

42 Poétique de la Prose, P 46.

43 Lexique Sémiotique, P 90.

44 Questions de Poétique, P 15.

45 Sémiotique, P 214.

46 G. Mounin (et autres): Dictionnaire de la Linguistique, PUF, Paris, 1974, P 205 - 206.

47 G. Gengembre: Les Grands Courants de la Critique Littéraire, Editions du Seuil, 1966, P 38.

48 Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, P 228.

49 Ibid., P 232.

50 جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2000، ص 5.

51 Léxique Sémiotique, P 103.
52 Sémiotique.., P 247.
53 عودة إلى خطاب الحكاية، ص 17.
54 Gérard Gengembre, Op. Cit., P 37.
55 Sémiotique.., P 249.
56 G. Gengembre, P 37.
57 سعيد يقطين: قال الراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -بيروت، 1997، ص 15.
58 نقلا عن: سعيد يقطين، قال الراوي، ص 15.
59 الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 10، 1981، ص 38 - 51. نقلا عن: عبدالسلام المسدي، المصطلح النقدي، ص 91.
60 د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان/ مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، 1996، ص 105 (ضمن الدراسة).
61 التهامي الهاشمي: معجم الدلائلية، 232/2.
62 عبدالعزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 2001، ص 156 و157.
63 نخبة من اللغويين العرب: معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1983، ص 69.
64 نفسه، ص (ك).
65 محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان، بيروت، 1982، ص 218.
66 د. سهيل إدريس، د. جبور عبدالنور: المنهل (قاموس فرنسي عربي)، ط 7، دار الآداب - دار العلم للملايين، بيروت، 83، ص 789.
67 جروان السابق: الكنز، ط 2، دار السابق، باريس، 1985، ص 498.
68 مجلة «العرب والفكر العالمي»، بيروت، عدد 3، صيف 1988، ص 91 (الهامش 7).
69 Mikhail Bakhtine: La Poétique de Dostoievski, Tr. Du Russe par Isabelle Kolitcheff, Seuil 1970, P 5.
70 ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، ط2، دار الأمان، الرباط، 1987، ص 114 (الهامش 8).
71 أوردها في ترجمته لكتاب تودوروف (نقد النقد)، ط1، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986، ص 73.
72 انظر ترجمته لـ «الخطاب الروائي»، ص 10 و114.
73 اللغة الثانية، ص 106، (الهامش 1).
74 حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1994، ص 43 (الهامش 16).
75 إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص 234.
76 المصطلح النقدي، ص 91.
77 المرايا المقعرة، ص 157.
78 ابن منظور: لسان العرب، م 3، ص 442 (مادة: شعر).
79 تنسب هذه المقولة إلى الجاحظ، لكننا لم نتمكن من توثيقها في مصدرها الأصلي!
80 ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون (المقدمة)، م 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ص 641.
81 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ط 4، مطبوعات فرح، قبرص، 1990، ص: 18، 19، 103.

82 عبدالملك مرتاض: أ-ي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 146.
83 محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ط1، مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - بيروت، 1995، ص 87.
84 محمد عبدالمطلب: قضايا الحداثة، ص 135.
85 نفسه، ص 134.
86 نفسه، ص 90.
87 نفسه، ص 134.
88 انظر المقدمة التي خص بها تودوروف ترجمة كتابه «الشعرية» إلى العربية والإنجليزية، ص 12.
89 مقامات الحريري، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 179.
90 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 81، ص 119.
91 نفسه، ص 28.
92 الخوارزمي: مفاتيح العلوم، ط1، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، 1984، ص 178.
93 بشير القمري: مجازات، ط1، دار الآداب، بيروت، 1999، ص 91.
94 Questions de Poétique, P15, 123,147, 148,...
95 poétique de la Prose, P 12.
96 ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 2000، ص 39.
97 راجع رسالتنا الجامعية: إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبدالملك مرتاض النقدية (مخطوط ماجستير)، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، 95 و96، ص 307.
98 بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، دار الكندي، إربد - الأردن، 98، ص 201 - 223.
99 سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، إربد، 99، ص 7 و9.
100 مجازات، ص 65، 83، 89، 91.
101 لسان العرب: 183/ 6 (مادة: نشأ).
102 عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، د.ت، ص 171.
103 محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج 01، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1993، ص 137.
104 المصطلح النقدي، ص 90.
105 محيي الدين صبحي: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، 1984، ص 194 (الهامش).
106 الخطيئة والتكفير، ص 18.
107 نفسه، ص 19.
108 نفسه، ص 19 و20.
109 راجع كتبه: تشريح النص (دار الطليعة، بيروت، 1987، ص 40 و41)، المشاكلة والاختلاف (المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1994، ص 43 و44)، المرأة واللغة (المركز الثقافي العربي، 1996، ص 180) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف (المركز الثقافي العربي، 1999، ص 137)، النقد الثقافي (المركز الثقافي العربي، 2000، ص 159).

110 النقد الثقافي، ص 182.
111 اللسان: 442/03 (مادة: شعر).
112 سميح عاطف الزين: تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم، ط 2، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة، بيروت، 1984، ص 469.
113 المصطلح النقدي، ص 91 و92.
114 عبدالملك مرتاض: هل الحداثة فتنة (الحلقة 2)، ضمن مجلة «المنهل» السعودية، المجلد 56، العام 60، العدد 517، يوليو 94، ص 121.
115 عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 98، ص 312.
116 اللسان: 442/03.
117 عبدالملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، مؤسسة اليمامة، كتاب الرياض، العددان 61 و62، يناير وفبراير 1999، ص 325 و326.
118 نفسه، ص 356.
119 عبدالملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دار هومة، الجزائر، 2000، ص 214.
120 شاعرية التاريخ والأمكنة - حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2000، ص 185.
121 Poétique de la Prose, P 46.
122 قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ص 131.
123 عبدالحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 2.
124 رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 121. وراجع دراستنا: (هجرة المصطلح السيميائي من جريماس إلى رشيد بن مالك)، ضمن «الحياة الثقافية»، وزارة الثقافة التونسية، س 27، ع 133، مارس 2002، ص 21 - 27.
125 لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، 2002، ص 108.
126 نجد هذا التمييز مبعثرا بين كتابيه: - قال الراوي، ص 14- 20. الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1997، ص 23 - 27، 223 - 227.
127 عبدالله إبراهيم: المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1990، ص 104.
128 نفسه، ص 148.
129 الكلام والخبر، ص 23.
130 سعيد يقطين: تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي، ضمن كتاب «نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، د.ت، ص 88.
131 الكلام والخبر، ص 223.
132 مفاهيم الشعرية، ص 36. وفي المبحث الرابع من الفصل الأول إشارات متفرقة إلى علاقات الشعرية بالبنيوية والأسلوبية والتأويلية والجمالية.
133 الكتابة من موقع العدم، ص 325.

134 نفسه، الصفحة نفسها.

135 Questions de Poétique, P 15.

136 صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 92، ص 62.

137 بنية اللغة الشعرية، ص 9.

138 نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، ط 2، دار الحوار، اللاذقية، 2000، ص 104 و105.

139 توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 85، ص 108.

140 نفسه، ص 170.

141 رشيد يحياوي: الشعرية العربية - الأنواع والأغراض، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص 5.

142 جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر.عبدالرحمن أيوب، ط 2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص 80.

143 نفسه، ص 5.

144 مدخل لجامع النص، ص 10.

145 الخطيئة والتكفير، ص 5.

146 محمد القاضي: تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، 97، ص 25 - 35.

147 محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ج 2، ص 161.

148 معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 116.

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي

د. محمد إقبال عروي (*)

منذ زمن يسير، انفتح النقد العربي على نظرية التلقي، وصار القارئ العربي قادرا على الاطلاع على الفلسفة المعرفية والنقدية الكامنة خلف النظرية، متمكنا من التعرف على أقطابها وروادها، مالكا بعض المعارف حول منهجها.

وكنت، بين يدي أطروحتي لنيل الدكتوراه في نظرية التلقي وعلاقتها بالتلقي البلاغي، ألاحظ أن التحديد الشامل لنظرية التلقي لا يكتمل إلا بالحديث عن مجموعة من المفاهيم المؤسسة لبناء النظرية، وهي مفاهيم قابلة للاختبار والتطبيق، ومهيأة لأن تمنح النظرية بعدها المنهجي والتحليلي، وإحلالها المكان المناسب في سياق التطور النقدي المعاصر.

وسنفرد هذه الدراسة لعرض أكبر المفاهيم المتصلة بنظرية التلقي، وفي مقدمتها: أفق الانتظار، الذخيرة، مواقع اللاتحديد، الخطاطات ووجهة النظر الجوالة، معتمدين أسلوب التركيز، ومتقصدين الإبانة بما يتلاءم مع السياق العام الهادف إلى إنجاز قراءة عربية في إنتاج نقدي غربي.

1 - أفق الانتظار

سعيا وراء تجديد تاريخ الأدب، والتفاتا إلى دور القراء والمتلقين في تأسيس نظر جديد لذلك التاريخ، استمد ياوس مفهوم «أفق الانتظار» من فلسفة جادامر، خصوصا في أثناء حديث هذا الأخير عن اندماج الآفاق أو تلاحمها [1] متمثلا في سعي الهيرمنيوطيقا نحو التوصل إلى فهم فن الماضي والتراث، باعتباره منتميا إلى تاريخنا ومتواصلا به، وتأكيدا على أن الأعمال الفنية الناجحة «تدوم وتبقى

(*) أستاذ التعليم العالي بالجامعة المغربية - يعمل حاليا مستشارا بوزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية - دولة الكويت.

حاملة معها تاريخها الأصلي، أو عالمها الذي تحدرت منه وآلت إلينا، لكن العمل الفني لا يدوم ويبقى بهدف استرجاع شتى ما قد حدث ذات مرة، لأنه لايستند، في دوامه وبقائه، على طابعه الوثائقي، إنما على صداه الذي يتردد في وعي الأجيال التالية، أي إنه يعتمد، في بقائه، على إرادة حافظة تتمثل في أولئك الذين يتلقون ويفهمون رسالته أو خطابه» [2].

غير أن هؤلاء الذين يتلقون الأعمال الأدبية، مثلا، ليسوا صفحة بيضاء، خالية من المعارف والأفكار والرؤى، تنعكس عليهم آثار تلك الأعمال انعكاس الضوء على الأشياء، إنما لهم أفق يمتلكونه، قام على تشييده تراكم هائل وتاريخ طويل من الأفكار والأنظار والرؤى، ومن خلال ذلك الأفق يتلقون تلك الأعمال، ويتفاعلون معها سلبا وإيجابا.

وقبل شروعه في تحليل بنية ذلك الأفق، ورصد مظاهره وتغيراته، آثار ياوس السؤال المركب الآتي: «كيف يمكن التمييز بين تلقي الأعمال في زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن المعاصر؟» [3].

وأول التأكيدات التي انتهت إليها جمالية التلقي أن «خلود الأثر الأدبي متوقف على مدى تفاعله مع أوساط مختلفة من القراء والمستهلكين، وهو قادر على ذلك بحكم أن محاولة استيعابه ليست هي لدى كل جيل أو فئة من القراء، ويتوقف أمر قدرته هاته على ما يتضمنه من فعالية يمارسها في مستوى أفق انتظار قرائه» [4].

ويتكون أفق الانتظار هذا، عند ياوس، من ثلاثة عوامل أساسية، يقول: إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تنفلت من التحليل النفسي، وهي عندما تروم وصف تلقي العمل، وكذا الوقع الناتج عنه، فإنها تعيد تأسيس أفق انتظار متلقيه الأوائل، أي نظام المرجع الذي يتكون موضوعيا من ثلاثة عوامل:

- التجربة المسبقة التي يتوافر عليها الجمهور في مجال الجنس الذي ينتمي إليه الأثر[5].
- شكل الآثار السابقة وموضوعاتها التي يفترض في العمل الجديد أن يكون ملما بها.
- التعارض الحاصل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، بين العالم المتخيل والواقع اليومي [6].

وبالتأمل في تلك العناصر [7]، يظهر كيف أن بعضها ينتمي إلى المتلقي، وبعضها الآخر يؤول إلى النص، مما يدل، في المحصلة، على أن تلقي العمل الأدبي يمثل تفاعلا حيويا بين خصائص النص من جهة، وأفق انتظار القارئ من جهة ثانية.

ولا يتم التفاعل من فراغ، إذ لابد من أن يكون المتلقي مزودا بمعطيات تتيح له التعامل مع العمل الأدبي، منها ما يتصل بجنسه وانتمائه، ومنها ما يتصل بالأعمال المشابهة أو المخالفة له، وهذا يعني أن العمل، حين ظهوره، «لا يقدم نفسه كشيء جديد جدة مطلقة في فراغ من الأخبار، إذ يكون الجمهور، وانطلاقا من مجموعة من العلامات، الظاهرة والخفية، والإحالات الضمنية، والخصائص المألوفة سلفا، مستعدا لنمط معين من التلقي» [8].

وذلك أن العمل الجديد يستدعي، لدى القارئ، نصوصا سبق أن قرأها، ويوجهه نحو هذا الموقف الانفعالي أو ذاك، بل إن المتلقي» يخلق توقعا معينا منذ البداية يمكنه «أن يحتفظ به مع تقدم القراءة أو أن يتعرض للتكيف والتوجه، أو يقطع بالسخرية تبعا لقواعد اللعب المخصصة بواسطة شعرية الأنواع والأساليب» [9]، مما يدل على أن القارئ لا يباشر فعل القراءة من فراغ، إنما يكون مستوعبا لأنماط متعددة من التجارب الجمالية المكتسبة بفعل قراءاته المتنوعة التي تؤسس، في مجموعها مرجعيته، أو ذخيرته الخلفية التي على هداها يفهم مختلف النصوص، ويسعى إلى تأويلها.

وقد انتهى تاريخ الأدب إلى تأكيد أن أفق انتظار المتلقي لعمل أدبي جديد يتخذ الأوضاع الآتية:

- تغيير الأفق.
- تعديل الأفق.
- إعادة إنتاج الأفق.

وذلك بناء على تاريخية أفق الانتظار، إذ هو محكوم بالتغيير والتحول، شأنه في ذلك شأن مختلف المعطيات التي تتأثر بالطابع التاريخي، فالأثر الفني، في احتكاكه مع أفق المتلقي، يكون مجرد استنساخ لأفق انتظار القارئ، عندما يعمل على رعاية المعهود في مستوى الجنس الأدبي والصورة والأسلوب والتركيب، ويسعى إلى الحفاظ على ذلك السنن المعهود. أما عندما يخرق الأثر الفني النموذج المألوف، ويبتكر لنفسه نمطا جديدا في الصياغة والأسلوب، فإنه يصطدم بأفق انتظار القارئ، ويفرض عليه أن يغير من أفق انتظاره، أو يعدل منه في اتجاه الاستجابة لمقتضيات الوقع التي يفرضها الأثر، ويسعى إلى إنجازها لدى المتلقي، وإلا كانت الخيبة مآل أفق انتظار المتلقي، إذا عارض النص الجديد معهوده في القراءة والاستهلاك.

وقد عول ياوس على طبيعة المسافة التي تتم بين العمل الفني وأفق انتظار المتلقي، فكلما كانت المسافة قصيرة، دل ذلك على أن العمل يستجيب لمقتضيات أفق التلقي المشيد سلفا، ولا يفرض عليه أي إرغام نحو تعديل آلياته، أو تغيير شروطه، وقد يقترب العمل، حينئذ من «فن الطبخ»، كما يقول ياوس ساخرا [10].

أما عندما تمتد المسافة الجمالية بين قطبي عملية التفاعل، فإن النص يكون محققا لوظيفته الجمالية، محدثا للوقع المناسب في أفق انتظار متلقيه، أي إن الطبيعة الجمالية للعمل الفني «تعير» بمعيار دقيق، وهو انزياحه عن أفق انتظار القارئ [11]، ذلك الانزياح الذي يمنح الأثر قوة تفاجئ المتلقي، فلا يلبث أن يعبر عن وقعها بواسطة الدهشة الجمالية، وهو الحدث الذي يغيب حينما يكون المتلقي مستوعبا لمكونات العمل الفني، مدركا لخصائصه وآثاره، مما يرتد بالفعالية المنتظرة إلى أن تتدنى إلى درجة الصفر. يقول ياوس في دراسة لاحقة

عن «جمالية التلقي»: «كلما كان النص إعادة إنتاج مكرور لخصائص جنس أدبي ما، كان ذلك سببا في أن يفقد قيمته على المستوى الفني والتاريخي» (12).

غير أن بعض الدارسين لا يوافق ياوس على هذه العلاقة الميكانيكية بين قصر المسافة وإلغاء الوقع الجمالي، أو الدهشة الجمالية التي يحس بها المتلقي للعمل الفني المعهود. يقول د. إدريس بلمليح: «وهو رأي لا يمكن أن نوافق عليه، إذ من الواضح أن كل عمل أدبي ذي قيمة فنية كبيرة إنما هو عمل منفتح على أفق انتظار متعدد الجوانب، أي أنه يتضمن فعالية تزيحنا عن الحياة اليومية باستمرار، وتتجاوز التجربة التي اكتسبناها بحكم تعرفنا المتواتر على الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل، وأنه يظل، بموضوعه وشكله، منبعا للدهشة واللذة الفنيتين، كما يظل مثارا لمحاولة الفهم والتأويل، فنعيد قراءته على هذا الأساس، لا على أساس أنه قد اندمج في أفق انتظارنا بحكم اندماجه ضمن تراثنا الثقافي» (13).

والدليل الواضح البين على وجاهة اعتراض د. إدريس بلمليح على ياوس أن الشعر العربي القديم معهود لدينا بأنماطه الإيقاعية وطرائقه التصويرية وتغريضاته الشعرية، لكن ذلك لا يعني أن القراء المعاصرين اليوم لا يشعرون تجاهه بالدهشة الجمالية، ولا يلبي فيهم ضغوط التفاعل الجمالي المنشود، إذ لو لم يقع ذلك في نفوسهم لما تجشموا تدوين هذا الكم الهائل من الدراسات التي تكشف عن آفاق جديدة في تراثنا الشعري.

لكن الشق الأول من جهود ياوس المتمثل في الحديث عن أثر العمل الفني الجديد في تغيير أفق انتظار القراء والمتلقين، يظل يحظى بمشروعيته المنهجية والتحليلية، ويكفي أن نقدم المثال الآتي من التراث النقدي والبلاغي، من مجموع الأمثلة التي انزاحت عن معهود العرب في مخاطباتها وأشعارها: لقد نجح الآمدي في نقل الصور المتباينة لأفق انتظار المعاصرين لأبي تمام. يقول: «ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ومستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة...» (14).

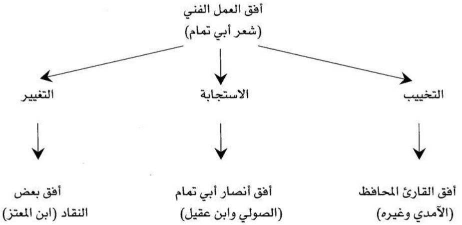
في مقابل، هذا الأفق الذي صدمه شعر أبي تمام وانتهى إلى خيبة بارزة، نجد موقفا آخر للصولي يمثل انفتاحا على شعر الطائي وتواصلا فعالا مع صوره وأساليبه، يقول: «ومنزلة عائب أبي تمام، وهو رأس في الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده فلم يبلغ فيه، منزلة حقيرة يصان عن ذكرها الذم» (15)، وقد استدل الصولي، على رجحان هذا الأفق، بأفق انتظار عالم آخر وهو عمارة ابن عقيل، الشاعر واللغوي والفصيح، فقد عرضوا عليه نماذج من شعر أبي تمام فقال، عنها: «كمل والله، إن كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني، واطراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره، فلا أدري» (16)، لقد وقع انقسام في أفق انتظار أولئك النقاد، فمنهم من رفض شعر أبي تمام، ونسبه إلى التصنع والتكلف، ومنهم من ظل متأرجحا في منزلة بين المنزلتين، إلى أن تدخل ابن المعتز، وسعى إلى تعديل أفق

تلقي شعر أبي تمام، ومسلم بن الوليد وآخرين، لدى النقاد والجمهور، لافتا أجهزة تلقيهم إلى أن هناك ذخيرة مشتركة بين شعر هؤلاء ومن سبقهم من الجاهليين، بل إن في القرآن ما يدل على مألوفية صنعة أبي تمام لولا إكثاره منها. يقول ابن المعتز: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدناه في القرآن واللغة وأحاديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، لكن كثر في أشعارهم، فعرف به في زمانهم» [17].

ثم يضيف مشيرا إلى خصوصية أبي تمام في تعلقه بالصنعة والبديع، «ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه» [18].

لقد لمس ابن المعتز أن المسافة بين شعر أبي تمام وجمهور القراء آخذة في الاتساع، فعمل على توجيه أفق انتظارهم وتعديله في اتجاه قبول ما أتى به الشاعر لأن له أصلا في التراث السابق عليه.

وقد اتخذ ابن قتيبة الموقف نفسه، إذ جعل أفق انتظاره منفتحا على الصور البلاغية والبديعية التي استحدثها الشعراء وبالغوا في إيرادها، وحاول أن يخفف من حدة نفور بعض القراء من ذلك، بعد أن لاحظ كيف أن أفق انتظارهم لا يستجيب لتلك الإبداعات، ولا يتواصل معها تواصلا جماليا فعالا، وكان مما قاله في الموضوع: «... وكان بعض أهل اللغة يأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن، وينسبها فيه إلى الإفراط وتجاوز المقدار، وما أرى ذلك إلا جائرا حسنا على ما بيناه من مذاهبهم» [19]، مما يعني أن العلاقة بين أفق العمل الفني وأفق القراءة تختار لنفسها الأشكال الثلاثة الآتية:



فإما أن تكون هناك استجابة إذا كان النص يواكب أفق انتظار قرائه، ولم يحصل هذا بالنسبة لشعر أبي تمام إلا مع أنصاره. وإما أن يكون هناك تخييب لذلك الأفق، حين يكون النص خارقا للقيم الفنية السائدة، وهو ما وقع لأبي تمام مع كثير من القراء والنقاد.

وعلى ضوء هذا التحليل، نستطيع فهم الاعتراض الذي لوح به بعضهم ضد أبي تمام، فـ «تساؤل أبي سعيد وأبي العميثل: «لِمَ لا تقول ما يفهم؟» يجسد تقاليد التلقي أو جمالياته القديمة التي تتوقع نصا سهل الفهم والاستيعاب دون تأمل وتفكير، وأما تساؤل أبي تمام: «لِمَ لا تفهمان ما يقال؟» فيقترح نظرية أخرى، إن لم تكن بديلة، في إطار التواصل بين الشاعر والمتلقي، وهي نظرية التلقي المسؤول»[20].

وإما أن يسهم أفق النص في تعديل أفق التلقي أو تطويره، أو تغييره، وهي الحالة التي استجاب لها ابن المعتز، إذ جعل لشعر البديع مكانته في التراث الشعري العربي.

غير أن تأمل هذا المثال يجعلنا نتساءل عن مصير النصوص السابقة على تجربة أبي تمام، هل كانت فاقدة لقيمتها الفنية عند جمهورها الأول؟ وهل هي فاقدة لقيمتها في عصرنا الحديث؟

إن الجواب يتجه نحو النفي، ولعل هذا ما دفع روبيرت هولاب إلى الاعتراض على تلك المسافة الجمالية التي تحدث عنها ياوس، قائلا: «وبعبارة أخرى، فإن المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معيارا غير كاف لتحديد القيمة الأدبية»[21].

لقد قال ياوس بالجدة والانزياح تأثرا بالنظرية الشكلانية في الإدراك الحسي من خلال مقولة التغريب والطرافة، القيمتين اللتين تجسدان المعيار الوحيد لتقويم العمل عند الشكلانيين، وأغفل أن القيمة الأدبية تظل محايثة للعديد من الأعمال الرائعة، رغم ورودها على سنن الأنماط الأدبية التقليدية.

وقد وفق هولاب في إبراز الخلفية التي حكمت كلام ياوس في هذا السياق، وهي خليفة ترتد إلى منطق السوق في النظام الرأسمالي، يقول: «إن تأكيد الجدة يبدو أنه جانب من التحيز المحدث، الذي يرجع، في أغلب الظن، إلى توغل آليات السوق في المجال الجمالي لقد كانت الأصالة والعبقرية رافدين جديدين إلى قائمة التصنيفات التقويمية المفضلة، ومن المحتمل أن يكون التغيير الذي اكتسح نظام الإنتاج، من الإقطاع بتأكيده النظام الطبقي، وانتظام الأمور والتكرار، إلى الرأسمالية بأيديولوجيتها الخاصة بالمهارة، وحاجتها إلى تثوير الإنتاج على الدوام، قد أدى دورا واسع النطاق كذلك في مجال إبداع الفن وتلقيه، وبعبارة أخرى، يقوم انحيازنا إلى شيء جديد أو متفرد، في أغلب الظن، بدور كبير في تشكيل أفقنا الخاص يفوق كثيرا دور الفكر أو التوقيعات التي عرفتها الحقب»[22].

وانصب جوهر انتقاد هولاب على طبيعة الظروف المشكلة لأفق انتظار المتلقي، هل هي ذات طبيعة موضوعية؟ أم أن العوامل الذاتية، كالتحيز إلى الجديد والحداثة مثلا، تمارس دورها في تشكيله؟

وإذا كان الجواب يميل جهة القطب الثاني، فلعل ذلك يقوم دليلا على الطابع النسبي لأفق انتظار المتلقين سواء الماضين أو المقبلين، كما يدل، في نهاية المحصلة، على الطابع النسبي للقيم الجمالية.

ومهما يكن من أمر، فقد نجح ياوس في إعادة النظر في الصورة التي آل إليها تاريخ الأدب، وهو، إذ يرفض أن يحصر هذا العلم في خانة التتبع الكرونولوجي للآثار، أو إبراز انعكاس التاريخ العام على النصوص الأدبية، فإنه يحرص على أن يجعل تاريخ الأدب بمنزلة تحديد للعلاقات الممكنة بين أفق العمل الفني وأفق المتلقين، وما الاستجابة والتخييب والتغيير إلا ملامح بارزة في مكونات تاريخ الأدب، ومن ثم، وجب الاعتناء بها، لأنها تشكل، في مجموعها، حلقات في السلسلة الطويلة للردود المتباينة، والتفاعلات المتواصلة بين النصوص وقرائها، وما إعلاء ياوس من شأن الانزياح الجمالي [23]، إلا استجابة للمنطق التطوري الذي يمثل رأسمال الفلسفة الغربية وفلسفة رأسماليتها على حد سواء.

إن وعي ياوس بأفق الانتظار لدى القراء نابع من إيمانه بأن العمل الفني، حين صدوره، إنما يكون جوابا عن بعض الأسئلة التي من المفترض أن يكون الجمهور قد أثارها، وكلما اقترب المؤول من النص بهدف الكشف عن السؤال الذي يجيب عنه العمل الأدبي، يكون قد اهتدى إلى صياغة الأفق الذي حكم انتظار ذلك الجمهور.

ومن شأن هذا أن يحدث إشكالا في علاقة أفقنا الحاضر بأفق الماضي، ويمكن صياغته في السؤال الآتي، هل من الضروري، أو الواجب، أن يظل الأفقان منفصلين، أم لابد من أن يحدث بينهما دمج ولقاء؟ يقول ياوس محاولا الإجابة: «من أجل تطوير نظرية «كولينكوود» (Collongwood) التي تنص على أنه لا يمكن فهم نص ما إلا إذا فهمنا السؤال الذي يمثل ذلك النص إجابة عنه، فقد أوضح جادامر أن السؤال الذي يبنى، في هذه الحال، لايمكن أن يكون ضمن أفقه الأصلي، وذلك أن هذا الأخير يكون دائما مدمجا ضمن أفقنا الحاضر» [24].

واستدل بقولة جادامر: الفهم يعني دائما إدماج الآفاق التي يدعى استقلال بعضها عن البعض الآخر» [25].

وهذا واضح، لأن نقطة الارتكاز تكون هي الحاضر دائما، بكل راهنيته وإرغاماته وظروفه، ومن ثم، فلا سبيل إلى بناء أفق الماضي إلا عبر جسر ثقافتنا وتجاربنا وأذواقنا ومشكلاتنا، وهذا ما يطلق عليه ياوس مصطلح «اندماج الآفاق».

ولا يبعد أن يتأثر أفق الحاضر، عكسا، باقتضاءات الأفق الماضي، وذلك أن هذا الأخير يمتلك سلطة التأثير سواء قلت أم كثرت، إلا أنها موجودة على أي حال. ومن هنا ينبع الطابع الجدلي للتفاعل بين مختلف الآفاق، ويقول رومان سلدن: «يذهب جادامر إلى أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها، وأننا نسعى، في الوقت نفسه، إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حواره الخاص مع التاريخ، إن منظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة بالماضي، وفي الوقت نفسه، لا يمكن إدراك الماضي، إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر... ولنقل: إن قيمة تأسيس معرفة (خالصة) بالماضي مهمة لا أمل فيها، فالهيرمنيوطيقا لا تفصل بين العارف وموضوع المعرفة في الفهم، على نحو ما هو مألوف في العلم التجريبي، بل تنظر الهيرمنيوطيقا إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضي والحاضر، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي من دون أن نأخذ الحاضر معنا» [26].

وتطبيقات هذه النظرية على واقع النقد العربي، قديمه وحديثه، كفيلة بدعم ما ذهب إليه جادامر وما تبناه ياوس. وللتمثيل، نكتفي بالقول إن تلقي كمال أبو ديب للنقد القديم لم ينفصل عن تكوينه المعرفي الحاضر، والمتمثل في تأثره بالاتجاه البنيوي، إلى درجة أنه بالغ في الاحتفاء بعبدالقاهر الجرجاني، وعده أصلا من أصول التفكير البنيوي في الحضارة العربية، كما بالغ أدونيس في حديثه عن أبي تمام، فاعتبره «حداثيا» في العصر العباسي.

لقد كان هدف ياوس طموحا، وهو إعادة كتابة تاريخ الأدب وفق منظور جمالية التلقي واستجابة القارئ، وكانت المهمة الأولى لجمالية التلقي «تتأسس على إعادة تشكيل أفق انتظار أول جمهور بالنسبة للعمل الأدبي والنظام المرجعي المصوغ بصورة موضوعية حيث يندرج ظهور النص الجديد» [27].

وقد أفاد هذا الأمر في تنوع مقياس التأويل، بناء على أن التأويل، في جوهره، يمثل جوابا لأسئلة يثيرها النص، ومن المفيد أن يرتبط التأويل الجديد بالأجوبة القديمة، ليشكل سلسلة لعل ما يميزها هو «تحيين انتظارات القارئ بشأن المعايير التقليدية للتأويل» [28]، بحثا عن مقاييس جديدة في عمليات الفهم والتفسير والسؤال والجواب.

ولا يهمنا الخوض في تفاصيل الإشكال، إنما نحرص على الإفادة من أصل المقترح «الياوسي» لإعادة النظر في تاريخ الأدب العربي، وسنجد، أن أطروحته كفيلة بمدنا بالجديد.

وقد سعى أحد الدارسين المعاصرين إلى محاولة توظيف مقولة أفق الانتظار لإعادة تحقيب تاريخ الأدب العربي الحديث، وقدم خطاطة أولية لقراءة النقد الأدبي العربي الحديث مستعينا بمفهوم أفق الانتظار، كما جاء عند ياوس، ذلك أن هذا المفهوم قد يساعدنا على وضع تحقيب

لأدبنا الحديث، يأخذ بعين الاعتبار مختلف التلقيات التي تعرضت لها جملة من النصوص الأساسية دون غيرها، وساهمت في بناء الرأي العام الأدبي والنقدي، وأصلت انتظارات دامت طويلا، أو خلقت انتظارات جديدة أو متصارعة» (29).

ومن المفيد الإشارة إلى أن مفهوم «أفق الانتظار» قابل لأن يدمج ضمن آليات تحليل النص الأدبي، خصوصا السردي منه، ذلك أن المؤلف يقدم خطاطات لحركة الأحداث وتفاعل الشخصيات، ويكون للقارئ أفق للتوقعات ومآلات تلك الأحداث، غير أن صيرورة السرد قد تسير في اتجاه دعم أفق توقعه أو نقضه وتخييبه، إذ تختار لنفسها مسارات أخرى لم تخطر ببال القارئ، ولم يكن مستعدا، لسبب من الأسباب، من أجل التنبؤ بها.

2 - الذخيرة

عندما نقارن بين النص الأدبي والتواصل اليومي، نلاحظ أن هذا الأخير يظل يحافظ على السياق الكفيل بتقوية التواصل والحصول على مقصدية الكلام، أما النص الأدبي، فمن صعوبات التواصل معه أنه لا يحمل معه سياقه الأصلي، وإذا كان السياق يمثل أداة لازمة للفهم والتأويل (30)، فإن النص الفني التخيلي يستعيض عن هذا النقص الموضوعي بخلق سياق مواز هو الذي يتشكل من الذخيرة التي «تتكفل بإنشاء الوضع التفاعلي بين ردود فعل القارئ ومجموع العناصر النصية التي تثيرها» (31). أي إن النص يتحمل مسؤولية إضاءة سياقه بنفسه، عبر وسائل وعناصر يدمجها بداخله، وهذا ما عناه إيزر بقوله: «إذ كان النص لا يتوافر على عناصر مشابهة، سواء في العالم التجريبي، أو في قدرة القارئ، فإن معناه يجب أن يتأسس انطلاقا مما يمنحه هو نفسه».

وتتمثل الذخيرة، عند إيزر، في مجموع المواضعات التي يمتصها النص من عناصر معلومة سابقة، ولا ترتبط تلك العناصر بالنصوص السابقة، إنما تتصل، بقوة أكبر، بالمعايير والقيم الاجتماعية والتاريخية، والسياق السوسيوثقافي الذي يتحدر منه النص، وهو ما كانت «بنيوية براغ» تطلق عليه مصطلح «الواقع الخارج جمالي» (32).

والإشكال الذي يثار هنا هو: إذا كانت الذخيرة تتشكل من المواضعات والأعراف الاجتماعية والثقافية، أفلا يعني ذلك أن النص لا يفعل شيئا إلا أنه يعيد إنتاجها من جديد؟ مما يفقد النص طابعه الأصيل ووظيفته المتمثلة في إحداث الوقع والدهشة الجماليين؟

يجيب إيزر مؤكدا الصفة الاندماجية للعناصر الممتصة من الواقع الخارجي، وقدرة النص على منحها طابعا مخصوصا: «إن إدخال المواصفات الخارج نصية إلى النص لا يعني إعادة إنتاجها من قبله، ولكن عندما نعود إليه، نجدها قد خضعت للتعديل الذي يمثل شطرا أساسيا في عملية التواصل (33).

وليس ذلك إلا لأن المواضعات، حين تدمج في النص، تخضع لعملية تذويب (34)، وتبدو في حالة تركيز (35).

وحتى النصوص التي أتخمت بالمواضعات المستمدة من الأدب القديم، أو من المعايير الاجتماعية والتاريخية المتحدرة من العالم اليومي، لا يمكن تصنيفها في إطار إعادة إنتاج تلك العناصر بطريقة آلية محاكاتية، وذلك لأنها نقلت إلى داخل إطار جديد.

ومن الخصائص اللازمة لامتصاص تلك العناصر داخل النص التخيلي أن هذا الأخير يدمجها في سياق التفاعل داخل علاقات جديدة، من دون أن يقطع، نهائيا، ارتباطها بالسياق الأصلي.

من هنا، فإن تلك العناصر تمثل مخططا خلفيا يتيح للاستعمال الجديد أن يفصلها عن السياق الأم، ويدمجها في السياق الجديد، ثم إنها تضطلع بوظائف عديدة، فهي تشكل، من جهة، المخطط الخلفي للمجال الذي تحدرت منه، وهي داخل السياق الجديد، تحرر، من جهة ثانية، قدرتها التفاعلية، مما يجعلها أداة لخلق الدهشة وإحداث الوقع لدى المتلقي، مع ما يشترطه ذلك من «تواطؤ» وتقارب بين النص والقارئ.

لقد أكد «إيزر» أن عناصر الذخيرة لا يمكن أن تكون متماهية مع ما كانت عليه في الأصل، كما أنها تتخذ شكلا جديدا حين اندماجها في أفق النص، «لحظة وسيطة بين الماضي والحاضر، بين المصادر الأصلية لتلك العناصر، وبين اندماجها في النص اندماجا يجعلها حدثا غير مألوف، يبعث على الدهشة والتساؤل، وعبر حركية هذه اللحظة الوسيطة، تظهر الخاصية الجمالية للنص» (36).

إن الذخيرة كيان بنائي في النص، وعلى القارئ أن يعمل على استيعابها والتفاعل معها، إنها «تمثل، بالنسبة إلى القارئ، درجات مختلفة للتأثير في عملية تفاعله مع النص، فإدماج القيم الثقافية والاجتماعية ضمن نص معين، ثم تكرار العناصر الأدبية السابقة عليه، يحددان، بدقة، درجات ردود الفعل لدى القارئ، إنهما يكونان الإطار السياقي للحوار الذي ينبثق بين النص والمتلقي أثناء عملية القراءة» (37).

إلا أن «إيزر» أثار ثلاث قضايا تتصل بالذخيرة، نرى أنه لابد من الإشارة إليها في هذا السياق، فأما القضية الأولى فترتبط بمسألة الانتقالية ذاتها، ويمكن صياغتها على الشكل الآتي: هل انتقاء العناصر الخارج نصية، المنتمية أصلا إلى المواضعات الثقافية والأدبية والاجتماعية يتم بصورة واعية أم بطريقة اعتباطية؟

يجيب إيزر «بأن مسار الانتقاء لا يمكن أن يكون اعتباطيا جملة وتفصيلا، حتى ولو كان الأمر يتصل بطبيعة قصدية ذاتية، وذلك لأن الذخيرة المحمولة من قبل النص تظل، رغم التحول الذي ينزله التكرار بمألوفية تلك العناصر، شرطا أساسيا من أجل أن تتحقق وضعية مشتركة بين النص والقارئ. وبدل التساؤل عن حدود القصدية أو الاعتباطية في الانتقاء، فالراجح أن نتساءل «إذا ما كانت هناك معايير تتيح الحد من اعتباطية القرارات الانتقائية التي تحكم تكوين الذخيرة» (38).

وقد انتهى إيزر في دراسة له إلى أنه «ليست هناك قواعد مدركة سلفا تتحكم في الانتقاء الذي يظهر من خلال الانتقاء الشخصي للمؤلف، والذي يمكن، بطريقة غير مباشرة، أن يكشف عن موقفه من العالم الخارجي» (39).

وهذا يردنا إلى أصل الإشكال، ألا وهو العلاقة بين النص والواقع، فالحديث عن القصدية التامة أو الاعتباطية التامة في الانتقاء يحيل عمل المبدع إلى مجرد محاكاة لعناصر الواقع، وهذا غير صحيح، فالمبدع لا ينقل الواقع في حرفيته، وإنما يقوم بنمذجة لذلك الواقع، وهي نمذجة تحتاج من القارئ إلى أن يدرك المجال التصوري لصاحبها إذا ما أراد أن يتحقق التفاعل على وجهه الكامل، وتلك هي القضية الثانية التي أثارها إيزر.

وبما أن المبدع يحرص على تقديم نمذجة، فهذا يعني أنه واع بعملية الانتقاء وعيا خفيا، حريص على انتقاء عناصر المواضعات التي تفيده في تشكيل الصورة الكلية لعملية التخييل. يقول إيزر: «إن النص التخييلي ينطوي على عدد كبير من العناصر التي يمكن التعرف عليها، وهي عناصر مأخوذة من العالم الخارجي، وكذا من الأدب السابق، ومع ذلك تتسم هذه «الحقائق»، التي يمكن التعرف عليها، بكونها تخييلية، وبالتالي، يمكن القول إن العالم «الواقعي» الذي تم إدماجه يوضع بين قوسين ليدل على أنه ليس شيئا معطى، بل فقط هو ينبغي إدراكه كما لو... أنه معطى» [40].

إن الصعوبة، كما يقول بعض النقاد، تكمن في أن «النص الفني لا يمكن أن يفهم في إطار الواقع المادي فقط، إذ لا يأخذ من هذا الواقع سوى نماذج منه، أي إنه ليس انعكاسا للواقع أو انزياحا عنه، وإنما تتحدد العلاقة بينهما في كونها علاقة تفاعلية تمكن وظائف النص المبدئية من ضبط سياق الواقع وتحديد معالمه الكبرى، ومعنى ذلك أن «إيزر» تبنى، كغيره من الرواد، تطبيق نظرية التواصل في مجال النص الفني، كون النص نمذجة للواقع» [41].

وبموازاة تفاعل المبدع مع الواقع، الآيل إلى مقولة النمذجة، فإن على القارئ أن يتفاعل مع النص بقراءة تلك النمذجة على ضوء المجال التصوري للمبدع.

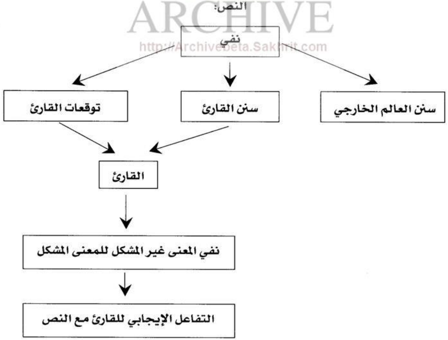
ولعل من الوسائل المساعدة على ذلك، إدراك «طاقة النفي» التي يتمتع بها كل من المبدع والقارئ، وهي القضية الثالثة التي أثارها إيزر. فالمبدع، في أثناء انتقائه، إنما يمارس نفيا لمجموعة من المواضعات والمواصفات بغية إحلال غيرها محلها، سواء على المستوى المعجمي أو الدلالي، ثم إن القارئ يشاطره الطاقة نفسها بين يدي تجاوزه للأعراف التي تحكم حقوله المرجعية المحيطة به. وقد عمل إيزر على شرح اشتغال طاقة النفي لدى كل من المبدع والمتلقي، ونظرا للأهمية التفسيرية لما ذهب إليه، فإني أورد نصه كاملا رغم طوله النسبي.

فقد بدأ بتحديد مصدرين من مصادر الصراع القائم داخل النص، في علاقة المبدع بالذخيرة، وفي علاقته بقارئه، وهما:

- التوتر القائم بين السنن الاجتماعي والثقافي للقارئ وبين الطبيعة الحديثة للنص، لأنها تعيد تسنين السنن عن طريق الانتقاء والتأليف.
- التنافرات الحاصلة في تكوين الأفكار، فهي قابلة لأن تهجر أو تترك، أو تعدل.

ثم انتهى إلى استخلاص الآتي: «هذان النوعان من الصراع اللذان يكتنفان البنية الأساسية لسيرورة القراءة يظهران أن حدث معالجة النص هو شكل لدود للنفيية، إن سنن العالم الخارجي المعاد تسنينها تتصارع مع سنن القارئ، ومثله في ذلك الموضوع الجمالي للنص الذي قد بني عبر متوالية للأفكار المتصارعة، لهذا فإن النفيية تمكن كل شيء مشكل من الارتباط بخلفية غير مشكلة، فما يظهر في النص تحوير أو تغيير أو استلاب لكفاية المعنى، لا يسمح لأسباب التغيير بالتشكل، ولهذا يتجه النص إلى وجهات تظهر أنها ستكون مخالفة لما كان يتوقعه القارئ الفردي المحكوم باستعداداته السابقة، ولكن مادام يشار إلى هذا الاختلاف عبر كل تنوع جديد، فإنه يلوح بشيء لم يوجد بعد، مما يجعل القارئ يعتقد أنه يعده بمعنى واحد، يظهر كأن كل مستويات النص قد اتضحت عن طريق المعنى غير المشكل والمعقد، والذي يراقبها في الواقع، من بعيد، كأنه فقط عبر وقع هذه المسافة الطويلة، يمكن للنصوص الأدبية أن تدفع القارئ إلى نشاط منتج، وتتركه ينتج خلال مدة قراءته، فما نجده حاضرا في النص هو الامتداد الذاتي المنظم لكل شيء قابل للتحديد إلى شيء مختلف عن نفسه، وبهذا المعنى، تكون النفيية هي قوام النص، وعبر هذه النفيية يصبح حدث النص هو تجربة القارئ الخاصة» (42).

ويمكن شرح هذه السلسلة من الأفعال وردود الأفعال على الشكل الآتي:



إن علاقة النص بالواقع وعلاقة القارئ بوضعيته الفردية يحدثان نوعا من التوتر الذي يزول لمصلحة النص فيحجب أفق انتظار القارئ، أو يزول لمصلحة القراءة الفعالة، وهذه الأخيرة مشروطة بالنفي الذي يمارسه قطبا العملية التواصلية، كل بحسب طاقته وشروطه، حيث يتم رفض بعض ما يقدمه النص كخصائص، أو معارف وأفكار، وبذلك تقوم العلاقة غير المتناسبة بين القارئ والنص، ومن هنا تبدأ عملية متبادلة للإسقاط، حيث تؤدي إما إلى حالة تطابق دون حدوث أي «صراع»، أو تغيير، وبالتالي تؤول العلاقة إلى الفشل، أو العكس (43).

وتتبع قيمة النص التخيلي من قدرته على حث المتلقي على ممارسة النفي تجاه أعرافه ومواضعاته من جهة، وتجاه المعنى الذي يعيق المعنى المقصود في النص باعتبار أن المحلل، مهما كان همه الموضوعي، لا يمكن الانفلات من تصورات عصره، أو البقاء بمنأى عن تلك التأثيرات الثقافية التي تفرضها تلك التصورات (44)، يقول «روبيرت هولاب»: «وفي أغلب الأحيان، سيصبح القراء خلال عملية القراءة واعين بأعراف النظام الاجتماعي الذي يعيشون فيه، وتكون وظيفة الأدب بمجمله، خصوصا ذلك النوع الذي يحظى بقيمة ما في نظرية إيزر، مساءلة هذه الأعراف، فمن خلال ملء البياضات على المستوى التركيبي، يتوصل القارئ إلى منظور تبدو من خلاله الأعراف المقبولة في السابق متقادمة وغير صالحة، وعندما يحدث ذلك، فإن نفيا ما يكون واردا، ويتم إنتاج بياض ديناميكي على المحور الاستبدالي لعملية القراءة» (45).

وإذا كانت الذخيرة تدل على أن النص الأدبي «نص معرفي تتلاقى فيه وتتمازج جملة من المعارف الإنسانية... (و) أنواع عديدة من فنون المعرفة من سياسية وعلمية واجتماعية وتاريخية وغيرها» (46)، فإن القارئ مطالب باتخاذها وسيلة للتواصل مع النص، والتفاعل معه تفاعلا جماليا إيجابيا، وهذا يفرض عليه ألا يحكم سنن تلقيه على سنن النص، بل الواجب يقتضي أن يصغي إلى سنن النص أولا، ويعدل أفق انتظاره كلما كان ذلك ممكنا لمصلحة إخلاء المكان لفعل الدهشة والوقع اللازمين، ثم ترجمة ذلك إلى قراءة تكتمل بها مقصدية النقد والتلقي على حد سواء.

3 - مواقع اللاتحديد

استمد إيزر مفهوم «مواقع اللاتحديد» من رومان إنجاردن، وقد اشتغل هذا الفيلسوف بدراسة الخبرة الجمالية كما تتجسد لدى المتلقين والقراء، وانتهى إلى أن دراسة العمل الفني يمكن أن تتخذ مسارين مرتبطين معا ارتباطا تلازميا، ففي المسار الأول، يتم دراسة العمل في بنيته وأسلوبه، باعتباره موضوعا مستقلا، أما المسار الثاني، «فيتمثل في دراسة العمل الفني كما يفهم من خلال العمليات القصدية لدى الشخص المدرك الذي يقوم بإعادة تأسيس العمل الفني من خلال أفعال قصدية تهدف إلى تعيينه» (47).

لكن قراءة صيرورة عملية الأفعال القصدية للمتلقي والملاحظ، إضافة إلى الاختلاف الحاصل في نتائج القراءة لدى كل فرد، يدفعان إلى التساؤل عن الأسباب الكامنة خلفها، أي أن النص، بانتظامه داخل نسق تركيبي محدد الألفاظ والتراكيب، يظل واحدا ثابتا، لكن لماذا تتعدد أشكال القراءة بالنسبة إليه؟

يعترف إنجاردن بهذا الإشكال، وقد أجاب عنه بقوله: «لأن تعيين العمل الفني يكون نتاجا مشتركا للفنان والملاحظ، فإن التعيين سوف يختلف بدرجات متفاوتة من حالة إلى أخرى، ولكن طبيعة ومدى هذه الاختلافات تعتمد على الطابع المميز للعمل، وعلى كفاءة الملاحظ، مثلما تعتمد على الطابع التجريبي لملاحظته، والظروف الخاصة التي تحدث فيها الملاحظة» (48).

إن هذا النص يحدد العناصر المتضافرة في إحداث الاختلاف على مستوى تحيين دلالة النص الأدبي، وتحقيق معناه، وهي:



ومن البدهي أن العنصرين الأخيرين متغيران بتغير القراء وظروفهم الحافة بهم، أما العنصر الأول، فهو واحد ثابت، وقد سعى إنجاردن إلى إيلائه عناية خاصة لإبراز دوره في تعدد الدلالات وتباينها.

وهكذا تمت له صياغة مفهوم «مواقع اللاتحديد» للإجابة عن ذلك الإشكال، يقول: إن السمة المميزة لكل عمل فني من أي نوع كان هي أنه ليس من صنف الشيء الذي يكون محددا تماما من كل جهة، وهذا يعني، بعبارة أخرى أن العمل الفني ينطوي، في باطنه، على فجوات مميزة له، تدخل في تعريفه، أي على مواضع من اللاتحديد، إنه إبداع تخطيطي. وعلاوة على ذلك، فإن كل تحديداته ومكوناته أو كيفياته تكون في حالة تحقيق فعلي، ولكن بعضا منها يكون كامنا فقط (49).

ولا يتم خروجها من حالة الكمون إلى حالة الظهور إلا بواسطة عامل آخر يوجد خارج ذات النص، وهو القارئ الذي يتكفل، حسب إنجاردن، بجعل النص عيانيا متحققا، «أما تعيين

العمل، فهو ليس فقط إعادة تأسيس بفضل ملاحظ أمكنه إدراك ما كان حاضرا بشكل فعال في العمل الفني، إنما هو أيضا إكمال للعمل، وتحقق فعلي للحظات إمكانه، وهكذا، فإن تعيين العمل الفني يكون بمعنى ما نتاجا مشتركا للفنان والملاحظ» (50).

ومن هنا، فقد ميز إنجاردن بين العمل الفني وغيره من الموضوعات، فهناك الموضوعات الواقعية والموضوعات المثالية، ثم الموضوع الفني، أما الموضوعات الواقعية، فهي تمتاز بالتحديد على المستوى الكوني، بعيدا عن أي اعتبار، وأما الموضوعات المثالية، فهي موضوعات مستقلة، والفرق بينهما أن الموضوعات الواقعية تحتاج إلى فهم، بينما الموضوعات المثالية تتطلب تأسيسا وتركيبا.

وفي الحالتين معا، فإن الأمر يتعلق بأفعال لها نهاية ممكنة، إذ إنها تؤدي إلى التمكن الجيد من الكائن الواقعي والموضوع المثالي.

أما الأثر الفني، باعتباره موضوعا فنيا، فهو يمتاز عن النمطين السالفين بكونه موضوعا قصديا، وهو لايملك التحديد الكوني، ولا استقلالية الموضوع المثالي.

إن الأمر يتعلق بموضوع يشبه مخططا، وذلك أن الموضوعات القصدية مجردة عن التحديد التام، وليس بوسع جمل النص إلا أن تقدم التحديدات (51).

وهنا يكمن الإنجاز الجيد لإنجاردن، لأنه «من خلال فكرة التحقيق، قد تحرر من النظرة التقليدية للفن باعتباره مجرد تمثيل» (52)، وصياغة لمعنى واحد وكامل على القارئ أن يستخلصه.

إن مهمة «مواقع اللاتحديد» تتمثل في أن تميز الموضوع القصدي (وهو الموضوع الفني)، عن التحديدات الموضوعية الأخرى، وهكذا يتحول المفهوم إلى نوع من الازدواجية، فالموضوع القصدي الذي ليس محددا إطلاقا، يتعين عليه أن يتقدم بشكل يوهم بأنه محدد (53)، وهذه الازدواجية تصير بديهية داخل العمل الأدبي، لأنها مناط التفاعل والتواصل الإيجابيين، ويتعين على المتلقي أن يملأ تلك المواقع بحثا عن تفاعل جمالي فعال.

ويمكن أن يتضح أمر «مواقع اللاتحديد» عمليا في أثناء المقارنة بين التواصل اليومي والتواصل الفني، ففي النوع الأول، تكون الرسالة تامة، لأن ذلك شرط فاعليتها، وإلا كان التشويش عائقا عن فهم المتلقي لها، أما التواصل الفني فهو لا يكتفي بإلغاء السياق الأصلي، إنما يتجاوزه إلى إلغاء اكتمال النص، ويقتصر، في المقابل، على ما هو ضروري لبنائه وصيرورته، أما بقية الفراغات واللاتحديدات، فيناط بالقارئ إنجاز مهمة ملئها وتحديدها.

وهكذا يتجنب إيزر النموذج أحادي الاتجاه، المتمثل في التواصل اليومي، ويتبنى نموذجا مغايرا، حيث «يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه، فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تحول دون التناسق الكامل بين النص

والقارئ، وعملية ملء هذه الفجوات في أثناء عملية القراءة هي التي تبرر وتوجد الاتصال، إذ إن الفجوات وضرورة ملئها تعمل كحوافز ودوافع لعمل التكوين الفكري» (54).

وهذا ما يفسر نفور إيزر من الأعمال الواضحة التي تنظم بنيتها تنظيما صريحا محكما، وإعلائه، في المقابل، من النصوص التي تكثر فيها الفراغات ومواقع اللاتحديد، يقول: «إن النص الأدبي إذا نظم عناصره بطريقة صريحة للغاية، فإن ما يتركه لنا الكاتب بوصفنا قراء، هو أننا إما أن نرفضه نتيجة الضجر، وإما أن نستاء من محاولة تحويلنا إلى سلبيين بكل ما للكلمة من معنى» (55).

وهذه النظرية لا تختص برواد نظرية التلقي، بل وجدناها حاضرة عند بعض أقطاب الاتجاه البنيوي، فقد أكد رولان بارط ضرورة انفتاح النص، وأوضح كيف أن معناه لا يكتمل إلا بإشراك المتلقي في فهمه، بل إنه يذهب إلى حد اعتبار تأليف نص ما عملية لاينجزها المؤلف وحده، بل يشترك المتلقي معه فيها، وهذا واضح في قوله: «إن النص مفتوح، ويتم إنتاجه بواسطة القارئ في فعل تعاون لا فعل استهلاك، وهذا التعاون يعني عدم كسر المسافة الزمنية بين البنية والقراءة، لأنه يتضمن الاتحاد بين كلتيهما في عملية تدليل وحيدة، ذلك أن تنفيذ القارئ هو بمنزلة اشتراك في التأليف» (56).

إلا أن بارط اقتصر على مفهوم اللذة الآنية التي تحدث إبان القراءة، ولم يطور مفهومها في اتجاه تحليل ظاهرة التجاوب الجمالي بين النص والمتلقي، ولم يشتغل بوضع تاريخ أدبي ينبثق عن تاريخ القراءة.

وهكذا يتحول الوضوح والتنظيم الصارم إلى باعث للسلبية لدى القراءة، بينما تكون البياضات واللاتحديدات مصدرا للمتعة والدهشة والإحساس بكينونة القارئ ودوره، وقدرته التخييلية، ومن ثم وجب «أن يتم تصور العمل الأدبي كمحرض لمخيلة القارئ على القيام بمهمة الاكتشاف، نظرا إلى أن القراءة لا تكون لذة إلا حينما تكون نشطة وخالقة، وفعلا، فبدون عنصر «انعدام التحديد»، ومن دون «فراغات النص»، لن يكون في إمكاننا استعمال مخيلتنا(57)، وذلك أن أهم نشاط يقوم به القارئ هو إلغاء الأوضاع المتصلة بانعدام التحديد، والسعي نحو ملء الفراغات المتعددة في النص، وتحيين معناه تحيينا جماليا ملائما يستدعي نشاطا تخييليا متواصلا.

ولا يبالغ الدارس العربي إذا أكد أنه يجد صدى لهذه النظرة في ما ألمح إليه بعض النقاد القدامى، في تأكيدهم ضرورة ألا يقول النص كل شيء، بل لابد من أن يستعين بالإيحاء، ويعتمد الحذف والإيجاز، وأن يقتصر على الكناية دون التصريح، والإخفاء دون الإظهار، إبقاء على حرية المتلقي ودوره في الفهم والتأويل، وحرصا على تشغيل طاقته التخييلية المنتجة. إلى درجة أن النص يتحول إلى الهيكل الذي يجب أن يتشكل بواسطة القارئ (58)، الذي يجسد النشاط الإدراكي لظاهرة القراءة، باعتبارها دورا فعالا في ملء المناطق غير المحددة، بوعي من

المؤلف أو من دون وعي، ولعل الجاحظ، عندما قال: «والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل» (59)، قد أدرك، بلغة مختصرة، دور المتلقي في منح الحياة للنص الأدبي، ذلك أن له فضلا ودورا في عملية الفهم.

والحديث عن «مواقع اللاتحديد» يسوق إلى السؤال الآتي: إذا كان النص الفني يغتني كلما كثرت فيه الفراغات والبياضات، إفساحا لدور القارئ، فما الذي يقدمه النص أصلا؟

في هذا السياق، يقترح إيزر أن العمل الأدبي لا يقدم إلا استراتيجيات وخطاطات وتوجيهات تمثل إضاءات يهتدي بها المتلقي لبناء معنى النص.

فالنص الذي يمثل خلاصة العناصر المستمدة من الواقع والمنتقاة بدقة، والمشكلة للذخيرة إنما ينظم ذلك كله وفق استراتيجية معينة، ويتعين على هذه الاستراتيجية أن تربط بين عناصر الذخيرة، أي أن تبحث في الإمكانات الضرورية للتأليف بينها ضمن الخطية النصية لتلك العناصر التي هي مستقلة من جهة، ومتساوية داخل النص من جهة ثانية، كما أن عليها أن تحقق الربط بين السياق المرجعي للذخيرة والقارئ المدعو إلى تحقيق نظام التوازن. إضافة إلى ذلك، تتحمل الاستراتيجيات مسؤولية إدماج الذات داخل النص، كما أنها تشرط عملية التواصل. لذلك، فإنها ليست مجرد أثر ينتجه النص، بل هي تتقدم جميع فروعه (60).

ولمعرفة إلى أي مدى تسهم الاستراتيجيات في ترتيب تنظيم الذخيرة، وإشراك عملية التلقي، يكفي أن تعيد التصرف في سرد رواية أو مسرحية أو شعر، فإن تلك المحاولة تنتهي إلى تدمير تلك النصوص، لأنها ألغت استراتيجيتها الأصلية (61)، واتخذت لها استراتيجية جديدة، تقوم على التلخيص أو التطويل أو الشرح، أي إنها اتخذت لها بنية مغايرة. إن ما يحدث، حينئذ، هو فقدان «التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخيلي، وهو الجهاز الموصل الذي يربط بين عناصر السجل» (62).

إن الاستراتيجيات تقدم للقارئ إمكانات متعددة لاتساق أجزاء بنية النص والتحامها (63)، مما يدل على دور القارئ في اكتشاف الاستراتيجيات والتنسيق بينها، وترجيح الاستراتيجية المتلائمة مع قصدية النص ودلالته.

ويقدم فرانك شويرويجن تفسيرا لعمل الاستراتيجيات عند إيزر، فيقول: «فالعمل الأدبي، عوض أن يقدم نفسه ككلية، وكجشطالت يمكن بلوغه بشكل مباشر، فإنه يستفيد من التوتر الثابت بين ما يحتل في المجال البصري «الواجهة الأمامية»، وما يقع في «الخلفية»، بين ما يسميه إيزر «تيمة» القراءة، وما يسميه «الأفق»، وهكذا، فعندما يصبح جزء من النص تيميا، أي عندما يدخل في مجال نظر القارئ، فإن الأجزاء الأخرى تختفي وراء الخلفية، وتبقى مع ذلك مؤثرة في وعي القارئ. إن الاستراتيجيات تشكل وحدة دينامية، فهي توجه وتقود القارئ وهو يجتاز مجاهل النص» (64).

ولا يعني هذا أن القارئ يكون فاقدا لتيقظه وفعاليته، ولعل هذا ما دفع بإيزر إلى اعتبار الاستراتيجيات مجرد مساعد، إذ تقدم للقارئ بعض إمكانات الالتحام وبعض الإجراءات المقبولة [65] التي تتيح إمكانية التواصل. إن النص، عند إيزر، يجب أن يظل مفتوحا أمام إمكانية فهم القارئ وتأويله، وإلا فإنها ستعطل عمل القارئ، يقول: «إن خيال القارئ يصير مشلولا عندما تسعى الاستراتيجيات إلى تحديد رد فعل القارئ واستجابته» [66].

ولا يتم الدور الإرشادي للاستراتيجيات إلا عبر خطاطات النص وتوجيهاته، إذ النص لا يقدم معناه بداخله دفعة واحدة، ولو كان ذلك ممكنا لما كان للقارئ دور، ولما تعددت القراءات وتباينت التأويلات.

إن قصارى ما يفعله النص أنه «يقوم بمجموعة من التوجيهات، تقود القارئ نحو تجميعه للمعنى من أجل نفسه، وبهذا العمل، فإنه يبلغ قدرا من المعلومات، ولكنه يستدعي أيضا التجارب المخزنة من قبله في ذهن القارئ الخاص، وهكذا فبالتأليف بين المعلومات الموجودة وتجربته الخاصة يكون القارئ الصور (الجشطالت)» [67].

إن الخطاطات ذات طابع استدعائي، إذ إنها تدفع إلى المنطقة الأمامية مخزونا ثقافيا لدى القارئ وهو يضع يده على بعض أجزاء معنى النص، ثم إن لها طابعا توجيهيا، فهي تسوق نحو الهدف المحدد الذي تدعمه بقية أجزاء النص، وهذا يدل على الحضور الفعال للقارئ، فكأن النص هيكل يمنحه القارئ ملامحه، «فلا حقائق في النص، إنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حين يصنع الحقائق، وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقة الخافية المخفية، ومن سمات الأنماط والهياكل أنها أشكال فارغة، يصب فيها القارئ مخزونه المعرفي» [68].

واستجابة لطاقة النفي لدى القارئ، والتوتر الدائم بين النص والمتلقي، فلا يعتد بأي جزء من أجزاء تلك الخطاطات في منح النص دلالته النهائية، فتلك نظرة ضيقة، فضلا عن أنها غير ممكنة، وإنما يتعين تطوير نظرة شمولية كلية تتجاوز الأجزاء ومراقبتها، وإعادة توجيه دلالة النص وفقها، عبر عملية الأمام والخلف، والظاهر والباطن، بغية ضبط الدلالة ضبطا محكما.

إن الموضوعات لا تكشف عن نفسها، داخل النص، بصورة تامة ومطلقة، إنما تكون مبثوثة من خلال رؤى متباينة، وفي مقدمتها رؤية المؤلف، ومن أجل أن يستوعب القارئ تلك الموضوعات، عليه أن يسترشد بمجموع الخطاطات والتوجيهات، لأنها «بمنزلة مظاهر وأنماط تخطيطية منتقاة بواسطة الفنان في مواقف أو سياقات محددة بشكل واضح، هذه المظاهر التخطيطية المنتقاة، بشكل محدد واضح، يستعين بها المتذوق والملاحظ في عملية تعيين المضمون القصدي اللامتحدد للموضوعات المتمثلة» [69].

إن الخطاطات تمثل شفرة معينة لا يفك رموزها ولا يستعين بها إلا قارئ متمرس ويقظ ومشغل لمختلف طاقاته الإدراكية والتذوقية، وهذا يقوي الطابع الدينامي الحدثي لفعل القراءة وصيرورتها، فهي ليست نقطة ثابتة أو عملا سلبيا، وإنما هي جهد إيجابي ومتواصل.

- وجهة النظر الجوالة

تقوم «وجهة النظر الجوالة» على أسس منطقية وتجريبية وذلك أن النص الأدبي مثله مثل القطعة الموسيقية لا يمكن إدراكه بكامله دفعة واحدة، نظرا إلى طبيعته الخطية الزمنية المباينة للطبيعة الثابتة للموضوعات المعطاة في الواقع (مثل النحت)، ومن ثم، لا يمكن إدراك معاني النص إلا عبر قراءة متتابعة ومراحل متساوقة، فالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ هي غير تلك العلاقة المتحكمة في الموضوعات المعطاة في الواقع (مثل النحت)، ومن ثم، لا يمكن إدراك معاني النص إلا عبر قراءة متتابعة ومراحل متساوقة، فالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ هي غير تلك العلاقة المتحكمة في الموضوع. والملاحظ أنها «تفترض قارئا له وجهة نظر متحركة، تتجول عبر موضوعها (الذي هو النص)، وهذه الوجهة المتحركة هي ما يضمن الطبيعة الخاصة للموضوع الجمالي في النص التخيلي» (70).

إن إدراك دلالة النص، في منظور وجهة النظر الجوالة، لا يتم إلا عبر مراحل، باعتبار أن مرحلة معينة لا تمنح كل شيء، وإنما تقدم مظاهر معينة من الموضوع الذي ينبغي تشكيله على ضوء كلية النص، ومن ثم، لا تستطيع أي مرحلة أن تدعي أنها تطابق معنى النص أو تمثله.

إن تلك المراحل ليست إلا واجهات تعرض بعض مظاهر الموضوع الجمالي، وذلك لأن هذا الموضوع لا يمكن أن يختزل إطلاقا في تلك التمثلات الجزئية التي ترد على ذهن القارئ في كل مرحلة، إن الموضوع الجمالي، بعبارة أخرى، لا يطابق أيا من تمظهراته اللحظية والآنية التي تتشكل مع كل فترة من فترات القراءة، وبهذا الاعتبار، فإن الموضوع، في كليته، لايمكن أن ينتج إلا بواسطة التركيبات.

وعبر هذه التركيبات المتتالية، يتم نقل النص إلى وعي القارئ، إلى أن يتشكل موضوع النص بفضل الارتباط بين الوعي وسلسلة التركيبات المتتالية، وتتواصل الفعالية التركيبية للقراءة، وتقوي وجهة النظر الجوالة للقارئ (71).

إن النص الأدبي تركيب خاص لمفردات اللغة والعناصر الخارجية، ويفرض تركيبه هذا على القارئ أن يتحرك في مختلف أركان فضاء النص، بمعنى «أن القراءة نشاط مكثف يختلف باختلاف دور القارئ في لملمة المعنى من النص، إن قارئ إيزر قارئ لا يتوقف، يمشي باستمرار» (72).

وقد اهتدت الناقدة إليزابيت فروند Elizabeth Freund إلى إدراك هذه الخاصية الجوهرية لدى قارئ إيزر، إذ أطلقت عليه وصف «القارئ المشاء» [73].

لقد كان تأثير النظرة الجشطالتية [74] واضحا في مفهوم وجهة النظر الجوالة، فهي تؤمن بالتصور الكلي للعمل، وتطالب بالنظر في علاقة الأجزاء ببعضها، إيمانا بأن إدراك الجزء متوقف على إدراك بقية العناصر.

إن القارئ، في المنظور الجشطالتي مدعو إلى أن يصبح مساويا للبنى والأنماط، بما أنه يعيد دائما ترتيب أوراقه، ويصحح بؤرة اهتماماته وفق ما تمليه التكوينات الجشطالتية، فإن هو أغلق بنية ما، عاد كل ما سواها كخيارات أخرى عليه أن يأخذها في الاعتبار، ويعيد ترتيب أولوياته وخياراته وبؤرة اهتماماته[75].

وللتمثيل، يمكن القول إن تركيب القارئ لعناصر ما داخل نص، إنما هو مجرد إمكانية ضمن إمكانات عديدة ومغايرة، ومن ثم، وجب عليه، قبل أن يحسم في أمر المعنى، أن يستحضر تلك الإمكانات المغايرة، فلعلها تكون أقوى مما ذهب إليه، ولا يتم ذلك إلا بعد السفر المتواصل من أول النص إلى آخره نزولا، ومن آخره إلى أوله صعودا، عبر «قراءة مقطعية يؤدي فيها المقطع إلى الآخر» [76]، وعبر جدلية بين أفق مستقبلي يدشن، وأفق ماض يضمحل. وقد عبر إيزر عن هذا الجدل بقوله: «وهكذا، فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكر، تعبر عن أفق مستقبلي، وهو في حالة انتظار لأن يحتل مجاله، وكذلك تعبر عن أفق ماض (يضمحل باستمرار)، وقد ملئ سابقا، ولا مفر من هذه العملية، لأن النص لا يمكن فهمه بكامله في لحظة واحدة من اللحظات» [77].

ويعترف إيزر بأن نجاح هذه العملية رهين بالنشاط الإبداعي للقارئ [78] ويقدم أحد الدارسين تفسيرا لهذا الأمر من خلال إدراكنا لصورة البطل في رواية ما.

فقد تمنحنا اللحظات الأولى من الرواية والسرد صورة معينة عن البطل، لكن سرعان ما نفاجأ بصفات غير متوقعة، إذ يحصل اصطدام بين الصفات السابقة والصفات اللاحقة، مما يفرض علينا إعادة النظر في تصوراتنا وتوجيهها بناء على حالة التصادم ورفعه، يقول: «وهكذا، فالتصور الذي كوناه عن البطل حتى ذلك الحين، يتحلل من جراء فعل عكسي، لأننا، في التصور الأول، لا نبحث عن تحديد هذا المظهر من السطحية أو ذاك، لكن هذه تصبح حاضرة في فكرنا باعتبارها تركيبا لمجموع تلك المظاهر... إذن ليس هناك أي مظهر جزئي يتطابق في الرواية مع الشخصية» [79]، وعلى القارئ أن يوجه تصوره نحو إدراك مختلف واجهات البطل، فهي المشكلة لصورته النهائية.

ويحتفظ النقد القديم ببعض النماذج الدالة على خطورة النتائج المرتبطة بتغييب وجهة النظر الجوالة هاته، فالغالب ألا يتم ضبط معنى النص، إن لم نقل إن المعنى يضيع تماما، فقد وقف ابن فارس عند قول الشاعر حجر بن خالد (من الطويل):

ويحلب ضرس الضيف فينا إذا شتى
سديف سنام تستريه أصابعه

وقام بشرح وحدات النص قائلا: «إذا عض على اللقمة الدسمة، تحلبت في فيه دسما، والسديف: المقطع من السنام، تستريه أصابعه، أي إذا كان اللحم في الجفنة، دارت أصابع هذا الضيف، فأسترت قطع السنام» (80).

إن هذا الشرح الدقيق يسير في اتجاه الربط الواضح بين الوحدات المعجمية وما يتصل بالحياة الواقعية من طبيعة للحم ووضعه في الجفان، وصدور الدسم عنه دلالة على جودته، وهي معان تقترب مما يعهده الناس في حياتهم اليومية.

وغاب عن ابن فارس أن هذا المعنى المباشر يحصر النص في دلالة جزئية آنية وضيقة، وقد لا يكون من مراد الشاعر ومقصوده، وإنما هو بصدد الفخر بذاته وقومه، كما يدل على ذلك مطلع قصيدته (81)، وهو ما أدركه الإمام المرزوقي، بعد إيراده للشروح المعجمية: «يقول (الشاعر): وإذا اشتد الزمان، وأسنت الناس، فإن الضيف فينا يأكل سديف السنام، من الإبل السمان.. والمعنى: إنا لانرضى بنحر الكسيرات المهزولات، بل نعتبط خيار الإبل وكرائمها عند حلو الضيفان» (82).

إن هذا المعنى العميق لا يظهر في البنية السطحية للبيت الشعري، وذلك أن الشاعر لايقدم المعنى تاما في مقطعه، وإنما يكتفي برسم خطاطات توجيهية، على القارئ أن تكون له نظرة جشطالتية تقرأ البيت المذكور على ضوء سابق النظم ولاحقه، أو وفق حركة العودة من النهاية إلى البداية، ومن الكل إلى الجزء (83).

وهكذا يمكن الحكم أن بيت حجر بن خالد خيب أفق انتظار ابن فارس، باصطلاح ياوس، وذلك لأنه اكتفى بالقراءة الجزئية، ولم يقم بسفر دلالي داخل المقطوعة بكاملها، ليدرك أن الشاعر بصدد مدح القوم بالفخر والكرم، وليس بصدد وصف معجمي لطبيعة اللحم.

وقد تأملت في الخطاب النقدي القديم، فألفيت تفاوتا في وعي هذه النظرة الاقتضائية، اقتضاء الجزء للكل، كما لاحظت تفاوتا في تطبيقها.

فقد أورد ابن رشيق في العمدة أبياتا اختلف في توجيهها، فذهب بعض الشراح إلى أنها في المدح، في حين رأى فيها آخرون دلالة على الهجاء، مثل قول الشاعر:

تضيفني وهنا، فقلت: أسابقي
إلى الزاد؟ شلت من يدي الأصابع
ولم تلق للسعدي ضيفا بقفرة
من الأرض إلا وهو غرثان جائع (84).

فالقول إن الشاعر يسبق ضيفه إلى الزاد فيه هجاء لنفسه، أما القول إنه لقي ذئبا ليلا يريد افتراسه، فإنه يصرف دلالة البيت جهة الوصف.

غير أن ابن رشيق لم يستند إلى بقية مقاطع القصيدة لترجيح دلالة دون أخرى.

ومن نماذج ذلك قول الشاعر:

أبوك الذي نُبِّئْتُ يحبس خيله
غداة الندى حتى يجف لها البقل

فالبعض يذهب إلى أن الشاعر يعيب أبا المخاطب بجهله بالخيل، إذ لا مجال للخوف من داء السهام، وهو الضمور والتغير، لأنه مختص بالإبل. أما الأصمعي فيقول: «هذا قول خطأ، بل مدحه بمعرفة الخيل، لأن النشر مؤذ لكل ما يأكله، وإن لم يكن ثم سهام» (85).

أي إن البقل الأخضر مؤذ لكل من الخيل والإبل.

غير أن الأصمعي لم يعتمد على سياق القصيدة لترجيح الدلالة التي ذهب إليها، مما يدل على طغيان النظرة الجزئية المقطعية.

غير أن ابن رشيق يستحضر وجهة النظر الجوالة في مناسبة أخرى، وذلك بين يدي شرحه لقول الراعي:

هجمنا عليه وهو يكعم كلبه
دع الكلب ينبح إنما الكلب نابح

فقد اختلف في توجيهه بين أن يكون المراد: إنما يكعمه لئلا يعقر الضيوف، وهذا مدح، أو إنما يكعمه لئلا ينبح، فيدل الضيوف على صاحب البيت، وهذا هجاء.

وقد استدعى ابن رشيق مقاطع من القصيدة، وقرأ البيت المختلف فيه على ضوئها، ورجح دلالة البيت على الهجاء، يقول: «وأنا أعرف هذا البيت في هجاء محض للراعي هجا به الحطيئة، وهو:

ألا قبح الله الحطيئة، إنه
على كل من وافى من الناس سالح
هجمنا عليه وهو يكعم كلبه
الكلب ينبح إنما الكلب نابح
بكيت على مذق خبيث قريته
ألا كل عبسي على الزاد نائح» (86).

ومن المفيد الإشارة إلى أن الأمر يحتاج إلى بحث مفصل في النقد التطبيقي القديم لمعرفة حدود استعمال وجهة النظر الجوالة أو إهمالها، وخاصة مع الظواهر البلاغية مثل التورية والإيهام والتوجيه، والكناية والإشارة وغيرها...

أما خطاب الأصوليين، فقد كان مدركا لهذه النظرة، ولنتأمل جيدا قول الشاطبي، فإن له دلالة عميقة في هذا السياق، يقول: «فلا محيص للمتفهم عن رد آخر الكلام على أوله، وأوله على آخره، وإذ ذاك يحصل مقصود الشارع في فهم المكلف، فإن فرق النظر في أجزائه، فلا يتوصل به إلى مراده، فلا يصح الاقتصار في النظر على بعض أجزاء الكلام دون بعض» (87).

لقد كان الهدف من وراء هذه الدراسة الوقوف على بعض المفاهيم الهيكلية المؤسسة لبناء نظرية التلقي، وهي إن كانت تخص النظرية المذكورة، فلا يوجد ما يمنع من محاولة إعادة قراءتها على ضوء مقررات النقد العربي القديم، أو قراءة مقرارت النقد العربي على ضوء تلك المفاهيم، لإدراك أوجه الائتلاف والاختلاف، الائتلاف النابع من وحدة الظواهر الأدبية والجمالية، والاختلاف الناتج عن تباين السياقات المعرفية والحضارية.

الهوامش

1 هانز جيورج جادامر: «تجلي الجميل»، ترجمة: د. سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، ص 33 و34.

2 المرجع نفسه، ص 22.

3 أحمد أبو حسن: «نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث»، ضمن مؤلف: «نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات»، مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993، ص 29.

4 د. إدريس بلمليح: «المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب...»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط1، 1995، ص: 287.

5 وذلك أن قراءة نص ما إنما تتم من خلال جهاز يتشكل من طاقتي الفهم والقراءة الناتجين عن ترسبات الجهود القرائية المختلفة، وخصائص النصوص التي احتك بها القراء سابقا، والتي انتهوا إلى استحسانها أو إضعاف قيمتها الجمالية.

ويشرح أحد الدارسين المعاصرين العامل الأول عند ياوس بقوله: «نحن أمام خبرات ومعارف متنوعة لايستطيع القارئ أن يكون له أفق توقعات إلا بها، ويأتي في مقدمة هذا معرفة السياق لجنس العمل الأدبي الذي ينوي قراءته، سياق الشعر للقصيدة، وسياق السرد للرواية، وسياق الفن التمثيلي للمسرحية، وهكذا... لا بد من وعي تقاليد كل جنس أدبي، وما استقر له من مواضعات جمالية، بل وما يتهيأ له ويوشك أن يحقق من فتوحات جمالية».

(انظر: «في الإبداع والتلقي: الشعر بخاصة»، لصاحبه عبدالرحمن بن حمد القعود، مجلة «عالم الفكر»، مجلد: 25، عدد4، 1997، ص 160).

6 Pour une esthétique de la réception, H.R.JAUSS, traduit de l'allemand par: caude Maillard, ed Gallimard, 1978 P : 49.

7 ومع ذلك، فإن روبيرت هولاب يذهب إلى أن مفهوم «الأفق» عند ياوس يمثل تعريفا غامضا للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن أو يستبعد أي معنى سابق للكلمة.

انظر «نظرية التلقي: مقدمة نقدية»، ترجمة عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1994، ص 155.

8 Jauss: "Pour une esthétique de la réception", P : 50.

9 Ibid,p :50.

10 Ibid,p :53.

11 د. إدريس بلمليح: «المختارات الشعرية»، ص 287.

12 H.R.Jauss: "Littérature médiévale et théorie des genres", in "Théorie des genrs", ed. Seuil, 1986, p :49.

وانظر مقدمة جان ستاروبنسكي لكتاب «نحو جمالية للتلقي»، ومما جاء فيها قوله: «إن علاقة النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه، التي تشكل الجنس الأدبي، تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله، فالنص الجديد يثير عند القارئ (أو السامع) أفق توقيعات وقواعد اللعبة، التي استأنس بها في اتصاله بنصوص سابقة، إن هذا الأفق يخضع، بعد ذلك مع توالي القراءات، إلى التغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه».

(انظر: «نحو جمالية التلقي»، تقديم جان ستاروبنكسي: «مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 6، 1992، ص 42 - 43).

13 د. إدريس بلمليح: «المختارات الشعرية»، ص 288.

14 الآمدي: «الموازنة بين الطائيين»، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، (د.ت)، ص 11.

15 الصولي «أخبار أبي تمام»، تحقيق: خليل محمود شاكر وآخرين، المكتب التجاري، بيروت، ص 37.
16 المرجع نفسه، ص 61.
17 ابن المعتز: «البديع»، تحقيق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، (د.ت)، ص 1.
18 المرجع نفسه.
19 ابن قتيبة: «تأويل مشكل القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط 1981، ص ك 172 و173.
20 د. عبدالرحمن بن محمد القعود: «في الإبداع والتلقي...»، مقال بمجلة «عالم الفكر»، مجلد 25، عدد 4، سنة 1997، ص 175.
21 روبيرت هولاب: «نظرية التلقي»، ص 162.
22 المرجع نفسه، ص 163 و164.
23 Jauss : "Pour une esthétique de la réception", P: 5.3.
24 Ibid, P :60.
25 د سعيد توفيق: «تجلي الجميل»، ص 60.
26 رومان سلدن: «النظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة جابر عصفور، ص 194، وانظر مقدمة جان ستاروبنسكي لجمالية التلقي، ص 16.
27 فرانك شوير ويجر: «نظريات التلقي»، ضمن مؤلف: «نظريات القراءة (من البنيوية إلى جمالية التلقي)، ترجمة: د. عبدالرحمن بوعلي، دار النشر الجسور، وجدة، ص: 72.
28 إيزر: «آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة: أحمد أبو حسن: «ضمن مؤلف: «من قضايا التلقي والتأويل»، مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1993، ص 215.
29 د. أحمد أبو حسن: «نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث»، ضمن مؤلف «نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات»، ص 38.
وقد حدد أحمد أبو حسن تلك الآفاق في ثلاث مراحل:
- مرحلة أفق الانتظار المنسجم، حيث تم تكوين قارئ نموذجي يستجيب مع استراتيجية المؤلف، ويحصل، بذلك، التوافق بين انتظار كل من المؤلف والقارئ.
- مرحلة تعارض أفق الانتظارات، وقد تولد ذلك مع مرحلة الصراع بين القديم والحديث، بين التقليديين والمجددين، مع كتابات العقاد وطه حسين وميخائيل نعيمة.
- مرحلة تباعد أفق الانتظارات بين المؤلف والقارئ، وذلك لغياب حوار بين الأفقين، إما لمشكل في المؤلف أو القارئ (المرجع نفسه، ص 38 و39).
30 André lalande : "Vocabulaires technique et critique de la philosophie", ed P.U.F, 13' ed 1980, P: 181.
وقديما، قرر ابن قيم الجوزية دور السياق في الفهم والتأويل، وكان مما قاله: «السياق يرشد إلى تبيين المجمل، وتعيين المحتمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة، وهذا من أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم».
(انظر: «بدائع الفوائد»، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 4، ص 7 - 9).
31 د. إدريس بلمليح: «المختارات الشعرية»، ص 282.
32 Ibid, P 128.
33 Ibid, P 128.

34 المختارات الشعرية، ص 182.

35 Iser: "L'acte de lecture", Wolfgang Iser , traduit de l'allemand par Evely Sznycer , ed , 1997 , P: 128.

وانظر «آفاق نقد استجابة القارئ» (مرجع مذكور، ص 218).

36 Iser: "L'acte de lecture", p 130

37 إدريس بلمليح: «المختارات الشعرية...»، ص 282 و283.

38 Iser : "L'acte de lecture", p : 131.

39 آفاق نقد استجابة القارئ، ص 218.

40 فولفغانغ إيزر: «التخيل والخيالي من منظور الأنثروبولوجية الأدبية»، ترجمة: حميد لحميداني والجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط 1998، ص 19.

41 «المختارات الشعرية»، ص 284.

42 «آفاق نقد استجابة القارئ»، مرجع مذكور، ص 221.

43 عبدالعزيز طليمات: «الوقع الجمالي وآليات إنتاج المعنى عند إيزر»، مجلة: «دراسات سيميائية أدبية لسانية»، عدد 6، 1992، ص 63.

44 Bernard Valette: "Esthétique du roman" , ed, Nathan, 1985, p 115.

45 روبرت هولاب «نظرية التلقي: مقدمة نقدية»، ترجمة: خالد التوزاني والجلالي الكدية، منشورات علامات، مطبعة المتقي برنتر، المحمدية، ط 1، 1999، ص 86.

46 د سعود محمد عابد الجابر: «النص الأدبي والتلقي»، ضمن مجلة: «الفكر العربي»، الصادرة عن معهد الإنماء العربي، بيروت، سنة 18، عدد 89، صيف 1997، ص 7.

47 د. سعيد توفيق: «الخبرة الجمالية»، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1992، ص 327.

48 المرجع نفسه، ص 354.

49 المرجع نفسه، ص 340.

50 المرجع نفسه، ص 341.

51 Iser: "L'acte de lecture", P 300.

52 إيزر: «فعل القراءة»، ص 112.

53 Iser: "L'acte de lecture", P 300.

54 روبيرت هولاب: «نظرية التلقي»، ص 24.

55 روبرت هولاب: «نظرية التلقي»، ص 24.

56 خوسيه ماريا بوتويلو إيغانكوس: «نظرية اللغة الأدبية»، ترجمة حامد أبوأحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط 1، 1988، ص 163.

57 إبراهيم الخطيب: «حول كتاب القارئ المفترض»، مجلة «آفاق»، عدد 1987، ص 50.

58 خوسيه ماريا بوتويلو إغانكوس: «نظرية اللغة الأدبية»، ص: 125

59 الجاحظ: «البيان والتبيين»، ج 1، ص 11.

وانظر: د.عبدالرحمن بن محمد القعود: «في الإبداع والتلقي...»، مجلة «عالم الفكر»، م 25، عدد 4، 1997، ص 182.

60 Iser : "L'acte de lecture", P 162.

61 Ibid, p 162.

62 «نظريات التلقي»، فرانك شويرويجر، ضمن كتاب: «نظريات القراءة»، ترجمة عبدالرحمان بوعلي، ص 76.

63 Iser: "L'acte de lecture", P 162.

64 «نظريات التلقي»، فرانك شويرويجر، ضمن كتاب: «نظريات القراءة»، ترجمة عبدالرحمان بوعلي، ص 76.

65 Iser: "L'acte de lecture", P 163.

66 Ibid,P 163.

67 «آفاق نقد استجابة القارئ»، ص: 228.

68 «آفاق نقد استجابة القارئ»، مرجع مذكور، ص 288.

69 Iser : "L'ace de lecture", p 49.

70 Ibid, p 200.

71 Ibid, P 201.

72 نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث»، مرجع مذكور، ص 35.

73 المرجع نفسه، ص 35.

74 يقدم الناقدان ميجان الرويلي وسعد البازعي شرحا دقيقا للنظرة الجشطالتية التي تأثر بها إيزر في دعوته إلى وجهة النظر الجوالة، وقد رجح عندي إيراده نظرا لقيمته في هذا السياق. يقول الناقدان عن وظيفة القارئ في استحضار صور سابقة في أثناء القراءة المقطعية، وإلحاق الأشباه بنظائرها، وتكوين المعنى الكلي للنص: «تحتاج هذه العملية أيضا إلى مبدأ تناسق يحيط بشكل عام بما هو في الواجهة وفي الخلفية، أي يؤلف بين الجديد والقديم لأعلى المستوى الجدلي الحركي وحسب، وإنما على مستويات النص كله وموضوعاته المختلفة والمتغيرة باستمرار، ولهذا نادى إيزر بمفهوم «التكوين الجشطالتي المستمر»، وهو النشاط التجميعي الجوهري لفهم النص، وينطوي على مستويات تناسق نمطية مستمرة التشكل، من خلالها تجد التجمعات النصوصية معانيها، فهناك مرحلتان متميزتان لهذه العملية، نشوء التكوين الجشطالتي المبدئي المفتوح أولا، ثم ثانيا اختيار التكوين الجشطالتي لإغلاق الأول، والإغلاق لايتم أبدا إلا إذا كانت دلالة الفعل قد تهيأت من خلال تكوين جشطالتي أعلى، فلا يتم إغلاق الوحدة الكاملة أو النص إلا إذا قيمنا تشكلات وتحقق المعاني الأساسية من خلال إطار أشمل وأوسع (دليل الناقد الأدبي: د.ميجان الرويلي ود. سعد البازغي، مكتبة العبيكان، السعودية، ط 1، 1995، ص 132).

75 المرجع نفسه، ص 133.

76 د. أحمد أبو حسن: «نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث»، مرجع مذكور، ص 37.

77 إيزر: «فعل القراءة»، ص 61.

78 المرجع نفسه، ص 61.

79 د.محمد أنقار: «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية»، مكتبة الإدريسي، تطوان، الطبعة الأولى، 1994، ص 41.

80 أحمد ابن فارس: «شرح كتاب الحماسة»، تحقيق: د.هادي حسن حمودة، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1995، ص 163 و164.

81 المرزوقي: «شرح ديوان الحماسة»، تحقيق: أحمد أمين وعبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1991، جزء 1، ص 516.

82 المرجع نفسه.

83 Jauss : "Pour une herméneutique littéraire", Wolf gang Iser, traduit de l'allemand par Maurice Jacob , ed , Gallimard , 1988, p 364

84 ابن رشيق: «العمدة في محاسن الشعر وآدابه»، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 1988، ج 2، ص 870.

85 المرجع نفسه، ج 2، ص 871.

86 المرجع نفسه، ص 872.

87 أبو إسحاق الشاطبي: «الموافقات في أصول الشريعة»، تصحيح: محمد عبدالله دراز، دار المعرفة، بيروت، ط 2، جزء 3، ص 413.

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي

د. عزيز محمد عدمان (*)

مقدمة

لا جرم أن الانفلات الحاصل في بعض المقاربات النقدية المعاصرة يبعث على إلطاف النظر، وتدقيق التأمل في مفهوم الانفتاح الذي اكتسح ساحة مجال الممارسة النقدية، فظهرت مصطلحات الانتشار، وتشظي النص، والمراوغة، واللعب الحر، ولا نهائية الدلالة، وتناسل العبارة، والنزيف الدلالي، والتفجير الدائم للمعنى، والانزلاق الدلالي، وغيرها من إفرازات التوجه النقدي الجديد لتثقل كاهل الجهاز المصطلحي، وكلها تصب في المحصلة النهائية في رافد معرفي، ونقدي واحد وهو: الانفتاح الدلالي غير المنضبط على إيقاع النص.

وربما كان أظهر ما يمثل لإدراك هذه الظاهرة في الحقل النقدي الجديد هو تكاثر القراءات لدرجة من المبالغة في عرض القضية على نحو لا يفضي إلى الإقناع، وليس من فضول القول في هذا المقام أن نجد أنفسنا أمام أسئلة تفرض نفسها مؤداها: ما حدود الحرية المتاحة للقارئ أثناء الممارسة التأويلية؟ وهل الإقرار بتعدد المعاني يدل على انفتاح دلالي منفلت؟ وهل تعدد المعاني polysémie هو المسوغ لتعدد القراءات؟ وما مسوغات هذا الانفتاح الدلالي؟ وهل الطاقة الدلالية للكلمات هي التي تفضي إلى هذا التعدد والتكاثر والتناسل؟ أليس النص الأدبي في بعض جوانبه سلسلة من الحركات التوليدية التي تفتحه

(*) باحث متخصص في البلاغة والنقد الأدبي المعاصر - جامعة الجزائر.

على فضاءات خصبة واسعة؟ وهل الإضاءة النقدية والتجديد التأويلي هو مسلك النصوص الأدبية الخالدة؟ ولم لا يعد التشبث بالمعنى الواحد للنص خنقا لمسالكه المتعددة وتضييقا لمساراته المختلفة؟ وهل التوسع الدلالي يعني الانفتاح على النص لإدراك لطائفه ومحاسنه الخفية؟ هل الانفتاح الدلالي مشروط بالانضباط النصي والنقدي؟ وما الفائدة في اعتبار النص الأدبي متحركا منفلتا يأبى التقييد ويعشق التمرد والانعتاق؟ وأخيرا هل الانفتاح الدلالي هو مسلك نقدي يتخذ من تعدد القراءات منفذا لاستثمار حرية القارئ في استغلال إمكانات النص اللامحدودة؟ وهل حضور القارئ في المادة النصية شرط لإنتاج المعنى؟

لا مرية في أن تكدير مشارب النص الأدبي، وزلزلة رتبه الشامخة مصدره ذوبان المعنى في سلسلة تناسلية من القراءات المتعددة التي لا تنتهي إلى قرار مكين، والواقع أنه من يعمل الفكر في أسئلة هذه المقدمة الطويلة لا يلبث أن يتبين أن هناك أصلا جامعا بين كل هذه الهواجس المعرفية والنقدية، وهو ضبابية مفهوم الانفتاح، وغموض مصطلحه.

أولا: مفهوم الانفتاح الدلالي

إن التأمل الاستكشافي في تاريخ النقد المعاصر يدلل على وجود جهاز مصطلحي يغلب عليه اللاتحديد، وتوجهه سلطات معرفية تسعى إلى زعزعة استقرار كثير من المصطلحات الثابتة في العقول، والقائمة في النفوس، وفي ظل هذا الاضطراب المنهجي الذي اكتنف هذه المنظومة النقدية المنفلتة من عقال التحديد العلمي، شاع مصطلح الانفتاح الذي يعد من آليات تغييب النص، ومبدعه، ومن الغريب الواقع أن الانفتاح المعرفي، والانفجار العلمي الهائل الذي مس مختلف المعارف الكونية هو نوع من الاستيلاء على المعلوم، والحوز له، ومحبة الاستيلاء - كما هو معلوم عند ذوي التحقيق والاختصاص - قد جبلت عليها النفوس البشرية، وهو استيلاء مشروع ما لم يتجاوز عتبة الانضباط المعرفي، ويتخطى حدود التحديد المنهجي، غير أن الذي وقع في كثير من الممارسات النقدية المعاصرة يصطدم بما استقر عند المشتغلين بالنقد المعاصر في تحديد ضوابط الممارسة التأويلية، فهل نبالغ إذا جنحنا إلى القول إن الانفتاح في أدبيات بعض المنهجيات النقدية المعاصرة يعني الانفلات؟ فما حقيقة الانفتاح الدلالي؟ وما مستوياته؟ وما مسوغاته؟ وما مقوماته؟

ولا جدال في أن مدار الاستقامة النقدية وإصابة الجادة المعرفية يكمن في ضبط المصطلحات النقدية ضبطا يزيل الغموض والإبهام، ويبدد الحيرة العلمية، ولعل المدخل الطبيعي لهذا التحديد الاصطلاحي ينطلق من ربط الانفتاح بحتمية ثراء النص دلاليا وأسلوبيا، بيان ذلك أن الألفاظ المشكلة للنص الأدبي مشحونة بشحنات دلالية مركبة شديدة التعقيد تفضي إلى سيل من القراءات غير المحدودة بالنظر إلى إمكانات اللغة التعبيرية

الهائلة، ومن ثم: «فالنص الواحد قد يولد نصوصا أخرى، أي أن عنصرا من عناصره قد ينفصل عنه ويصير نواة مستقلة، تنمو وتتفرع وتتشعب، وتصبح نصا مكتملا يحمل رسالة قد تتفق أو تختلف عن تلك التي يحملها النص الأم المولد» (1).

ومقتضى كلام الباحثة سيزا قاسم أن النصوص الأدبية من طبيعة خاصة، ومن تجليات هذه الخصوصية أنها تنتظم تنظيما توليديا، غير أن هذه الخاصية التكاثرية لا تخرج عن إطار الإشعاع التعبيري، والتنويع الأسلوبي، ذلك أن الطاقة الدلالية الكامنة في النص هي المحركة لهذا الشحن التوليدي الذي يؤدي إلى فتح مجال الاحتمال الدلالي، وتوسيع مساحة التعبير اللغوي أمام القارئ ليتحرك في فضاء النص حركة كبيرة تتيح له إمكان الوقوف عند الدلالات غير المشبعة، وبالتالي يثري النص، ويضيء جوانبه المظلمة وتضاريسه الخفية، وأغلب الظن أن عملية توسيع طاقات العبارة اللغوية لا يتم بمعزل عن مراعاة المادة النصية وقابليتها لهذا التوسع الدلالي، ولنقل بعبارة أكثر بيانا: إن ما يشبع إدراك القارئ وهو يقتحم تخوم النص ومضايقه هو الرغبة في استكناه حقائقه الجمالية واستكشاف دقائقه، لأن الانفتاح ينسجم مع مشروعية تعدد القراءات وتباين وجوهها، والكشف عن بعض مناطق العبارة اللغوية يعني من بعض الوجوه الإقرار بخصوبة النص وثراء مادته الدلالية، ولقد أدرك المتقدمون من العلماء جوهر الانفتاح وماهيته، وحقيقة مبدأ تعدد المفهومات، إذ: «اعتبر مبدأ الوجوه مطلبا عقليا لا يجوز الشك فيه، ولم يكن ينظر إلى الوجوه باعتبارها مجلي ذكاء خاص أو نزعة فردية (...). إننا حين نأخذ بوجوه النص نخدم النص لأننا نخدم أنفسنا. شعر المتقدمون أن الوجوه مطلب نفسي وأخلاقي وروحي في وقت واحد» (2).

والتحقيق أن ربط الانفتاح بالثراء النصي يعكس درجة الإشباع النفسي والإدراكي لدى القارئ الذي يسعى جاهدا إلى تحصيلها عبر شبكات النص من خلال الاستشراف الجمالي والفني، ذلك أن النفوس البشرية تنفر عن القريب المألوف الجاهز وتطمح إلى القفز في المجهول، عاشقة المغامرة والمساءلة والمساجلة، في فضاء النص الذي يعتبر حلبة الاختبار والاختيار، ويظهر هذا جليا في المقاربة الأسلوبية الجادة التي تسبر أغوار العبارة بأدوات منفتحة غير منفلتة، لأن: «النص الجديد بالقراءة يشكل في حقيقته وبنيته، حقلا منهجيا يتيح للقارئ الجديد بالقراءة، أن يمتحن طريقته في المعالجة، أو حيزا نظريا يمكنه من البرهنة على قضية من القضايا، أو فضاء دلاليا يسمح له باجتراح معنى، أو انبجاس فكرة» (3).

فالقراءة المنتجة التي تستثمر أدوات التحليل الأسلوبي، وتصطنع لنفسها وسائل التشخيص تبقى قراءة ممتدة في الزمان والمكان لا يعتورها ضعف، ولا يخالطها وهن، لأنها لا تأنس بالاتباع، وتستسلم للسماع، وتقنع بالمعطى الثابت، لكنها قراءة يحكمها الإبداع، وتوجهها الرغبة في اختراق المجال اللفظي اختراقا يتيح ضروبا من الفهم والإدراك، والقارئ الجاد الذي

يخالطه هذا الشعور النقدي في كشف المحجوب يؤمن بقدرة النص الأدبي على الاستمرارية والتجدد والعطاء، ومن هذه الطريق ثبت وجوب كثرة مخالطة النص مخالطة وجدانية، ومعايشته معايشة إنسانية تفضي إلى حصول أسباب الاطمئنان النقدي التي تسمح بانفتاحه انفتاحا مسؤولا وواعيا في متجدد اللحظات، بيد أن الانفتاح الذي يجد مشروعيته من خصوبة البنية الداخلية للنص نفسه لا يحجب عنا حقيقة الممارسة التأويلية المنتجة للمعنى التي لا تستقل عن البناء الأصلي للنص، بيان ذلك أن محاولة إعادة إنتاج النص بدعوى الانفتاح والتجديد والتوليد بمعزل عن البنية الأصلية للنص هو خروج عن عالم الإنتاج النقدي إلى عالم الإسقاط الفكري، ومقتضى ذلك كله أن ربط الخطاب الأصلي بالخطاب المنتج هو جوهر الاستعادة المتجددة للنص.

فالانفتاح الدلالي لا يمكن فصله بحال عن القراءة الإبداعية المنتجة للنصوص، والمنسجمة مع الكيان الروحي والإنساني لمبدع النص ومنشئه، ومن هذا البيان علم أن تقييد هذا الانفتاح بالمرجعية النصية والحضارية لا ينافي ثراء العمل الأدبي ولا يجافيه، بل إن الانفتاح المسؤول هو وفاء لمشروعية القراءة الهادفة والراشدة، وفي هذا السياق يقول بول ريكور: «أن نقرأ، يعني - بافتراض أكثر عمومية - أن ننتج خطابا جديدا وأن نربطه بالنص المقروء. يكشف - داخل التكوين الداخلي للنص ذاته - قدرة أصيلة على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد، وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام» (4).

وظاهر كلام بول ريكور أن القراءة لا تقف عند حدود الاجترار، والإبلاغ والإخبار، بل تتجاوز مستوى المعهود إلى مستوى الإنتاج الدلالي، ومن الواضح أن الباحث قيد استعادة الخطاب لنفسه بالخطاب الأصلي، وكأنه يومئ من طرف خفي إلى ضرورة مراعاة النص (الأم) المولد لنصوص أخرى حتى لا تتفلت القراءة من أسر اللغة، وقيودها، ولكن الملاحظة العامة تجعلنا نطرح هذا السؤال: هل كل النصوص الأدبية تحمل بذور التجدد في ذاتها؟ لا ريب أن التكوين الداخلي للنسيج اللغوي للنص يشكل علامة بارزة في إرشاد القارئ إلى حقيقة مضامين النص، وأعتقد أن صياغة النص الأدبية، وتشكيله الجمالي ومؤهلاته التعبيرية هي التي تمنحه سمة التفجير الدلالي، والتوسع التعبيري، فالنص القادر على الانفتاح هو نص تشكل من مكونات لغوية مشبعة بالإيحاء المعبر، والألفاظ الوامضة المشرقة بجمال التعبير، وبلاغة التصوير الكاشف عن كنه الحقيقة الفنية، وبعبارة أكثر إشراقا: فإن النصوص الراقية التي تولد من رحم المعاناة الإبداعية، وتندفع من عالم المغامرة، متحررة من قيود التقليد، هي نصوص خالدة حازت قصب السبق، وأتت مؤتى يوجب الفضيلة النقدية، فالقدرة على الإيحاء الجمالي، والتكثيف الأسلوبي هو سر الانفتاح الدلالي، وقوامه وملاكه، ولعل مما له دلالة في هذا الصدد أن عملية التشكيل الفني هي عملية فيها من الخطب الجسيم، والأمر العظيم

الذي لا تستقل بأعبائه ثقافة نقدية متواضعة، وهذا بين بنفسه عند من أنصف النظر، وتأمل في جوهر العملية الإبداعية التي تولد من جديد كلما تمرد النص على المعاني الثابتة التي لا تطاوع هواه.

وإن التأمل الجاد في حقيقة الفضاء الدلالي للنص يلزم الناقد بحدود الانفتاح المشروع الذي ينطلق من فضاء التركيب اللغوي ذاته، ذلك أن إنتاج دلالة ما من الدلالات هو إنتاج لمعرفة الإنسان لذاته، فالرحلة المضنية الشاقة التي يروم الناقد القيام بها في مناطق من العبارة اللغوية، وزوايا من مكونات النص لا تنفصم عن الوجود الذي يحكم القارئ، بل إن الانتقال بين تضاريس النص هو بحث في الوجود بما هو موجود ذلك أن: «التفسير عملية تكشف لطرائق جديدة في الوجود وأشكال جديدة من الحياة من شأنها أن تمد القارئ بقدرة جديدة على معرفة نفسه» (5).

إنه باختصار، الانفتاح الدلالي الذي يتجاوز حدود النص إلى عوالم من الوجود الإنساني نفسه، ولعل هذا المفهوم المبكر للانفتاح يعكس طبيعة النص الحوارية في شموليتها، وعالميتها، وفي هذا الصدد أشار أحد الدارسين المعاصرين إلى مفهوم الانفتاح الدلالي إشارة لا تخلو من الاستحسان النقدي، لأنها تقدم مفهوما أكثر نضجا للقراءة المتعددة، إذ يقول: «هذه هي أهداف القراءة المتعددة التأويل، وهي مهمة تنحصر في تساؤل الخطاب لا في استيعاب القراءة الظاهرة، لأن تساؤل النص وفق تنوع القراءة، ونوعية الاستيعاب الباطني، يتخذ طابع القراءة المنتجة لنص لاحق، يمنح النص السابق فعالية الدفع إلى الاستشراف، يشبه أن يكون خطابا مستقلا قائما على الإقناع، بعد الأخذ بضرورة فهم النص الأول نتيجة القراءة التأويلية المنتجة والمتجاوزة حدود اليقين إلى الدخول في عالم الاحتمال» (6).

ولا مناص لنا من الإقرار مع الناقد عبد القادر فيدوح أن الممارسة التأويلية المنتجة الفعالة المستشرفة لآفاق خصبة واسعة هي القراءة التي تتخطى المألوف إلى مساءلة جادة تستنطق المحجوب، غير أن ما استرعى نظري في هذا الإقرار النقدي أن الانتقال من عالم اليقين إلى عالم الاحتمال - على حد تعبيره - هو انتقال مشروط بفهم النص الأصلي، لأن الاحتمالات التي لا ترجع إلى أصل غير معتبرة على الإطلاق، وهذا هو الانفتاح المثمر الذي يكشف لثام النص، ويرقيه من حضيض القطع والاستيقان إلى رحاب الظن والحسبان.

ولا نجد غضاضة في أن نقول: إن الانفتاح الدلالي هو مطية القراءة الأسلوبية المنتجة والمثمرة، وهي قراءة نابعة من رحم النص، وجوهره، وينبغي ألا يغرب عن بال الناقد أن الانفتاح مهما امتد في فضاء النص لا بد أن ينتهي إلى قرار، أو مركز ثابت هو محور العملية التأويلية، غير أن ما يقابل الانفتاح المنضبط على قيم النص، وسياقه الحضاري، والإنساني انفتاح متحرر من قيود النص ذاته، بل يزعم لنفسه الحرية المطلقة في الانفلات، والتمرد، وهو جوهر

القراءة التفكيكية التي لا تؤمن بالمراكز الثابتة، والقيم النصية التي يشد إليها العمل الأدبي، فالانفتاح في تصور هذا التوجه النقدي الجديد هو تمرد على القيم الفنية والجمالية في سلسلة من التأويلات المتناثرة واللانهائية، باعتبار أن النص ركام من الكسور والشروخ، والثقوب التي لا يكفي المدد الأسلوبي مؤونة لملئها، وغياب نواة النص، ومركزه يفضي إلى انفتاحه على رحلة مجهولة من القراءات المتتابعة والمتناسلة، وبهذا الاعتبار تذوب الذات المبدعة، وتنصهر في لجة التأويلات المتناقضة التي لا تسلم قيادها للسياق في تحديد المعنى، إنه الانشطار، والتشظي الذي يقضي على مصدر قيم النص ومسلماته، إن فهم الانفتاح في ظل هذا التصور يصطدم بجوهر العملية الإبداعية التي لا تحيد عن إثراء النص وإضاءته بمعزل عن الاستفزاز النقدي، وقد عبر أحد الباحثين عن هذا بصريح العبارة، مستعينا بصورة تشبيهية لا تخلو من لطف، ومزية، إذ يقول: «فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، وإن السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص وإنما الهدف تحقيق المتعة، ولذلك فإنه لا اعتبار للتأويلات الأخرى التي ليست إلا ركامات ممنوحة من قبل النقاد للنص ليلائموا بينه وبين قيمهم» [7].

فإذا كان النص بهذا المستوى من الانفتاح المطلق غير المحدود، فلماذا تتفاوت مستويات الخطاب الأدبي بقدر تفاوت الاعتبارات والمقتضيات؟ وما موقع السياقات الملازمة للنص؟ لا شك في أن الصورة المخصوصة التي تورد عليها العبارة اللغوية لا تحظى برعاية هذا الضرب من النقد لعدم مراعاته لتفاوت النص في الحسن والقبح الجماليين، بل إن المتعة بتعذيب النص، واستنطاقه استنطاقا فجا غليظا هو أسمى مقاصد هذا الانفتاح.

ويجب علينا أن نزعم في شيء من الثقة النقدية أن الحركة المنفتحة على دلالة النص - في تصور التفكيكيين - هي حركة لا واعية تستمد حيويتها من تغييب مسلمات النص المركزية، وتستعين بأدوات التفجير والتدمير، لا رغبة في الثراء الدلالي، والتنويع الجمالي، إنما شهوة في الاستمتاع خارج حدود المتعة الفنية، وهو استمتاع غير مشروع لأنه لا يؤدي إلى إنتاج المعنى.

ولا محالة أن ما اختصت به هذه الدائرة التأويلية المفتوحة على الدوام من شأنه أن يحمل النقاد على كبح جماح هذا الاندفاع المتهور الذي يسعى إلى تقويض دعائم النص الأدبي من خلال فحص نقدي غير أمين: «فهناك فحص لغوي يؤذي العمل الذي يقرأ، لأنه يقوم على أسئلة دخيلة أو يؤدي إلى تصور ضحل لواقعة الفهم» [8].

فالأسئلة الدخيلة على النص هي في جوهرها اعتداء على الأسئلة المشروعة التي لا تنطلق من رؤية نقدية صافية المشارب، تتحاشى الاستفزاز، والانفتاح الذي لا يفضي إلى ثبات أو استقرار، بل إن الانفتاح المشروع هو الذي يتوسل بالمساءلة الهادئة التي توصل إلى تفجير

مكونات النص، ومكبوتاته من دون أذى أو قسر أو تحكم. وقد أشار أحد المشتغلين بالنقد المعاصر إلى حقيقة الانفتاح الذي يشوه النص، قائلا: «المرء يستطيع أن يخرج بقدر هائل من الاستجابات لنص بعينه، هي استجابات فهمت فهما رديئا، وغالبا ما تكون ساذجة على نحو لا يقبله العقل، وذلك عندما ينزع النص من سياقه ويستخدم على أنه مجرد مثير لاستجابات ذاتية تلتمس بصورة مبهمة» [9].

والتحقيق أن ما ذكره روبرت هولب في إشارته السابقة لا يبعد كثيرا عن تحديد ماهية الانفتاح اللامشروع الذي يكتنفه الغموض، والإبهام، ولعل من تجليات هذا الغموض القصور في فهم حقيقة استجابة المتلقي للنص في غياب سياقه، فيتوهم القارئ أن الاستجابة الذاتية هي التي تكفل الانفتاح الدلالي على النص، وهو قصور في إدراك المتلقي للنص بوصفه مصدرا لاستجابات غير ذاتية، وبعبارة أكثر وضوحا، فإن النص الثري بالدلالات هو الذي يستثير المتلقي، ويستهويه للإقبال عليه، شريطة أن تلتمس هذه الاستجابة في ظل سياق النص، ومحيطه الذي يعد مصدرا للاستقراء الأسلوبي.

ثانيا: مشروعية تعدد القراءة

لعل معطيات المناقشة السالفة تؤكد في النهاية جدوى تقييد الانفتاح الدلالي وضبطه على إيقاع النص وسياقه، وقد حاولنا في ما سبق تفصيل مفهوم الانفتاح من المنظورين النقديين: المنظور الأسلوبي الحديث، والمنظور التفكيكي، ومما له علاقة بهذا المفهوم تعدد القراءات، وذلك ما نحاول بيانه بشيء من الإشباع النقدي.

ومن الثابت في الدراسات النقدية المعاصرة أن تعدد القراءات هو منبع الانفتاح الدلالي، وطالما طرحت مشروعية التعدد انطلاقا من مسألة خلود النص الأدبي، بيان ذلك أن الأثر الأدبي لا يخلد لأنه فرض معنى وحيدا على قراء مختلفين، وإنما لكونه مصدرا لتعدد التأويلات، والقراءات عند الفرد الواحد أحيانا، وقد اعتبر كثير من ذوي الاختصاص أن تعدد القراءة هو الذي يكفل بقاء النص متدفقا عبر الأجيال لقدرته الداخلية على المساءلة، والمساجلة التي تفضي إلى تحريك دلالة النص، وتفجيرها في فضاء دلالي متجدد، ومن ثم: «إن خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها (...) إنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محركة له» [10].

وأغلب الظن أن هذا التحريك هو المولد لفاعلية النصوص الخالدة الرفيعة، والذي يهمنا من هذا التحريك أن يفضي إلى الثراء الدلالي، وهو ثراء يستمد مشروعيته من طبيعة النص الخلاقة، ومكوناته اللغوية الخصبة، ومن ثم فإن التعدد مناف للأحادية التي تحرم النص من الانفتاح على عوالم دلالية متجددة بتجدد القراءة، ومما يدل على ذلك أن المستقرئ للتراث

العربي الإسلامي يلفي أن النصوص الجمالية التي حازت شرف الفضيلة، ونبل البقاء هي النصوص المتحركة القابلة للمحاورة والتفتح على السؤال، لسبب قريب هو: أن التمسك بظاهر العبارة، والتشبث بأهدابها من دون الانطلاق في فضاء دلالي واسع حر هو كبح لمكونات النص، وقتل لإمكاناته التعبيرية والجمالية، وفي هذا المضمار يقول أحد الباحثين: «ولا يستطيع التفسير الحرفي للنص الأول الحفاظ على معنى وحيد للنص لأن التفسير الحرفي موت للنص، وإيثار للفظ على المعنى، وللثبات على التغير، وللسكون على الحركة» (11).

ومن المفارقات اللافتة للنظر أن مشروعية تعدد القراءات يجد سندا له في مجال التداول الإسلامي في مختلف الطوائف والمذاهب، وقد أدرك القدماء بدرجات متفاوتة كنه الانفتاح الدلالي باعتباره ملمحا من ملامح التفرد العلمي، والتميز المعرفي، وفي هذا السياق يشير ابن قتيبة - رحمه الله - قائلا: «ولو كان القرآن كله ظاهرا مكشوفا حتى يستوي في معرفته العالم والجاهل لبطل التفاضل بين الناس، وسقطت المحنة، وماتت الخواطر [...] وعلى هذا المثال كلام رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وكلام صحابته والتابعين، وأشعار الشعراء، وكلام الخطباء - ليس منه شيء إلا وقد يأتي فيه المعنى اللطيف الذي يتحير فيه العالم المتقدم، ويقر بالقصور عنه النقاب المبرز» (12).

ولا ريب أن الجزء المسكوت عنه في كل خطاب مطلب مشروع عند الناس على اختلاف مشاربهم، وتباين رتبهم العلمية، ومستوياتهم المعرفية، ولعل الحكمة في ذلك التفاضل بينهم في الممارسة التأويلية، يكمن في توظيف القدرة العقلية توظيفا يكشف عن خفايا النص، لأن النص المكشوف نص راكد يستوي في فهمه السوقة والعلماء، وبالتالي تسقط المفاضلة المعرفية التي تميز البشر من حيث تباين مستويات الإدراك والاستيعاب العلمي، ومن ثم فلا مشاحة في القول: إن النص المشبع بالقيم الفنية والكونية والإنسانية، نص يستحق أن يكون مصدرا للمبارزة الفكرية والنقدية، وهذا يعني أن تعدد القراءة يجد حجيته من ثلاثة أمور:

1 - أن النص مهما كانت طبيعته غير مكتف بذاته.

2 - النصوص الخالدة هي التي تقبل الانفتاح الدلالي المنضبط، وتكون حلبة للمنافسة، والمسابقة.

3 - التأويل الحَرفي للنص يسد باب الانفتاح الدلالي، ويذهب لذة الكشف الجمالي والعلمي.

ولا خلاف في أن تعدد المعاني من المنظور النقدي المعاصر ضرورة نقدية ومعرفية، لأن سقوط المحنة وموت الخواطر - كما أشار ابن قتيبة في النص السابق - هو ما يعبر عنه دعاة نظرية القراءة بموت النص، وتضييق مسالكه المتعددة، فحصول المفاضلة بين النقاد في العملية النقدية يتوقف على مقدار انفتاح النص، وتدفقه الدلالي.

ولا شك في أن الذي نحرص عليه في هذا السياق هو أن النص الحي الخصب يستمد خصائصه الجوهرية من ذاتيته التعبيرية، وصياغته الحرفية التي تجدد قوته الأسلوبية، لأن حركة النص في الزمان والمكان هي حركة متطورة، وبهذا الاعتبار فإن التوسل بمصادر جديدة في التفكير النقدي كفيل بالكشف عن زوايا من النص جديدة، فكلما تطورت وسائل الاستنطاق الأسلوبي، وأدوات التحليل اللغوي ازداد النص جلاء وثراء، وقابلية للانفتاح على فضاءات معرفية وجمالية طليقة، وقد أكد الباحث روبرت كروسمان أن المعارف الإنسانية المختلفة محوجة إلى تعدد القراءة: «وفي جميع مجالات النشاط الإنساني اليوم، تبدو القدرة على رؤية وجهات النظر المتعددة شيئا رائجا ومرغوبا، كما أن كل فرع معرفي ثقافي يظهر من التناقض والاختلاف أكثر مما يبين من التناغم والانسجام الذاتيين» (13).

وواضح من كلام كروسمان أن أحادية المعنى في النصوص الأدبية لا تخدم حاجات القراءة المتعددة، وهي حاجات مشروعة بالنظر إلى طبيعة المعرفة الإنسانية التي تأبى التوافق، وترغب في الاختلاف الذي يولد فضاء من المنافسة أو المسابقة الفكرية، و قد كان بعض علمائنا من المفسرين على وعي تام بفكرة التعدد في القراءة والتأويل، ونستطيع أن نزعم في هذا المقام أن المستقرئ لكتب علوم التفسير يجد إشارات، وخطرات من المعنى الذي تقدم به الناقد كروسمان تنم عن وعي نقدي ومعرفي مبكر لمفهوم تعدد القراءات، وإن اختلف هذا الوعي العلمي من عالم إلى آخر نتيجة لاختلاف المذاهب، والتوجهات الفكرية، وفي هذا الصدد يقول الإمام السيوطي: «فإن من حق هذه اللغة أن يصح فيها الاحتمال ويسوغ التأويل» (14).

ولا غرو من أن الاحتمال هو إفراز طبيعي للغة ولود، متحركة نابضة بالحياة، لا تأنس بالدلالات المعجمية الثابتة، إنما تستشرف فضاء الدلالة المنفتحة على التأويل الذي يفضي إلى توسيع نطاق العبارة اللغوية توسيعا منضبطا تراعى فيه حدود الاحتمال، لأن الاحتمال الدلالي قد يعني التخمين الذي لا تحده حدود، وتعضده مكونات النص وحقائقه.

ولقد أدركنا من خلال ما سبق أن الاحتمال الدلالي الذي هو علامة بارزة في تعدد القراءات يجد مشروعيته، ويكتسب سطوته النافذة في العملية النقدية من تباين مستويات الخطاب الأدبي، لأن مستوى القراءة السطحية الجاهزة يمنع من انفتاح الدلالة، بل يجمد النص في دلالة محكمة مغلقة، لا تسمح بالاختراق أو الاستنطاق، ومن ثم فلا مجال للاحتمال أو التخمين النقدي، أما مستوى القراءة الإبداعية فلا يقف عند حدود الظاهر أو المأنوس من العبارة، بل إن الولوج في مضايق النص، واختراق نسيجه اللغوي المركب، قصد تمثل فضائه اللامحدود هو منبع تعدد القراءة، بل هو الضامن لاستمرار النص في الإفراز الدلالي، والسيولة الأسلوبية، وقد أشار الباحث محمد مفتاح إلى تباين مراتب النص، ومستوياته التعبيرية بقوله: «فقد يبرز النص أحيانا في ثوب شفاف يرى القارئ من خلاله المعاني من دون

أدنى جهد وكد للذهن، وقد يقدم في تعابير مبهمة وغامضة تحتاج إلى إعمال النظر لتفهم وتؤول، وقد يصاغ في تمثيل تدرك معانيه الحرفية لكنها غير كافية لإدراك المغزى واستخلاص العبرة» [15].

فالنص الأدبي ذو شعب مختلفة، ومناطق متباينة شكلا ومضمونا، وبهذا التباين تعددت مداخل المعالجة، واختلفت طرائق النظر، ولعل المسكوت عنه في النص هو مكمن التعدد، وهو الذي يميزه عن غيره من الخطابات الأخرى، فالقراءة بهذا الاعتبار إحياء لخلايا النسيج اللغوي، وانبعاث لها من جديد، ولا يستقيم هذا الانبعاث النقدي للنص إلا إذا استجاب للقراءة والتأويل، وبهذه الاستجابة يكتسب النص أدبيته، وقد حدد الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو سمة تفرد النص وتميزه قائلا: «إن النص يتميز عن سواه من نماذج التعبير بتعقيده الشديد بما لا يقاس. أما علة التعقيد الأساسية، فتكمن في كونه نسيج ما «لا يقال» [16].

فالنص المنفتح هو نص متعدد يحتمل أكثر من تأويل، ويتسم بالتعقيد لأن الوضوح يفقد النص أدبيته، ولا يساعد على نمو قراءة ناضجة تثري معانيه، وقد استقر في مجال الدراسات التأويلية المعاصرة أن النص المغلق هو في جوهره نص منفتح، والانغلاق هنا لا يعني التعقيد، والإبهام الذي يناقض البيان في سره، وغايته كما فهمه القدماء من علماء البلاغة العربية، وإنما التراكيب الجلية البينة لا تحرك سواكن النص وثوابته الدلالية، «لأن قراءة البعد الأحادي تعد بمثابة الشرط المقحم الذي يؤكد قتل النص، ويجرده من تحقيق الكينونة، والتأويلية هنا تطارد صفة الصيرورة لكائن النص، وتندمج مع واقع السيرورة في حداثة النص بفضل سيولة التخمينات التأملية التي تظل ممكنة» [17].

ولقد استطاع الباحث عبدالقادر فيدوح بهذه الإشارة أن يرسم معالم التأويلية المنتجة، وأن يشد معاقلها إلى جملة من المفاهيم النقدية التي تبرز بجلاء وظيفة القراءة المنفتحة على آفاق ممكنة، وقد استرعى نظري في تحديده للتأويلية أنه ربط مصير القراءة النمطية الجاهزة بفقدان الكينونة، وهي التفاتة نقدية بديعة، بيان ذلك أن الممارسة التأويلية في بعض جوانبها إثراء للفكر الإنساني، وتعبير عن رؤية الإنسان للوجود والكون، كما قيد الباحث الانفتاح بالتخمين والتأمل، ولكنه تخمين تحده حدود الآفاق الممكنة، ولعله كان على دراية واسعة بخطورة تدفق الاحتمال الدلالي والحسبان اللامشروط الذي يفضي إلى اللاقراءة، وبعبارة أكثر إشراقا: فإن تقييد العملية التأويلية بوصفها فنا لفهم النص فهما لا يخرج عن حدود الافتراضات الصحيحة، والممكنة في الوقت ذاته، ولعل من تجليات إدراك الباحث لهذه المعضلة أنه اشترط في القراءة المتعددة أن تكون نتاج انفتاح مشروط بالإطار الجمالي والفني، وهو ما عبر عنه بقوله: «فإذا كانت صلاحية المقروئية الإنتاجية تسبر الأعمق، فإن النص بوصفه تتويجا للانفتاح، عليه أن يحوي قدرا كبيرا من القواعد الجمالية المؤهلة لذلك، من منظور أن

هذه المواصفات الجمالية تضعنا أمام تحقيق فعل النص الأول، تشترك فيها بصمات القارئ المنتج عبر توالدية الطروحات والأفكار» [18].

ثالثا: مستويات الانفتاح الدلالي

تبعا لمقتضيات أحوال القراء، وتباين المقامات، فإن قراءة النص الأدبي تتجاوز حدود التأويل البصري أو المعجمي إلى فضاء من تعدد مستويات القراءة والقراء، نظرا إلى اختلاف مستويات انفتاح النص دلاليا، ولعل مما يعطي مشروعية هذا التباين هو تفاوت البنى المكونة للنص، والأنسجة المشكلة لنظامه اللغوي، ولا سبيل إلى استشراف هذا الفضاء من التعدد، والاختلاف إلا بمراعاة تعدد البنية العقلية، والنفسية والحضارية والخبرات المكتسبة للقراء، وفي ضوء كل هذه الاعتبارات ينفتح النص على القارئ انفتاحا مسؤولا تراعى فيه هذه الملازمة الموضوعية بين مكونات القراء المعرفية، ومستويات النص، إذ: «تتعدد مستويات القراءة أولا بتعدد أحوال القارئ الواحد. وتتعدد ثانيا بتعدد القراء، بسبب تعدد خلفياتهم الفكرية والإيديولوجية، فتتعدد طبقا لذلك مرجعيات التفسير والتقييم على حد سواء، وتتعدد تلك المستويات - بل وتتعقد - بتعدد المراحل والحقب التاريخية التي تحدد منظور القراءة معرفيا للعصر والمرحلة» [19].

ولا ريب أن القارئ يشارك في تأويل النص، وإنتاجه بقواه العقلية والنفسية، وهنا تستوقفنا قضية مركزية تثير التساؤل الآتي: هل يتغير معنى النص، وينفتح وفق الأحوال النفسية للقارئ الواحد؟ وهل يأخذ النص الواحد دلالات مختلفة طبقا لمراحل السن المختلفة للفرد الواحد؟

سؤال نستطيع أن نلتمس الجواب عنه من خلال تحديد طبيعة القارئ المقصود في نظرية القراءة، ذلك أن تفاوت مستويات العمر البشري يفضي قطعا إلى تعدد الرؤى لتعدد التجارب الإنسانية، وتباين الخبرات المكتسبة، فكلما تقدمت بالبشرية المعارف، ازدادت خبرة الإنسان بآفاق جديدة من قراءة هذا الوجود الكوني، بيد أن القارئ المقصود من الممارسة التأويلية هو القارئ الناقد الحصيف الذي يملك عُدة نقدية ناضجة تستوعب المحذوف من النص، ومن ثم فإن القول بتعدد القراء نتيجة لتعدد الخلفيات الفكرية، وتعاقب الأزمنة هو قول فيه كثير من التبسيط الذي يحتاج إلى إضاءة وبيان، لأن النص الأدبي يبقى هو الموجه الفعلي لتغير أحوال القارئ النفسية، ثم إن الحرية المتاحة للقارئ، والمسموح بها أثناء الممارسة التأويلية تبقى رهينة الثوابت الدلالية التي تشكل البنية النصية، وهذا ما أشار إليه ريفاتير في سياق حديثه عن طبيعة العلاقة الجدلية بين النص، والقارئ في مرحلتي القراءة الاستكشافية، والقراءة الاسترجاعية، إذ يقول: «إن القراءة الأولى هي مفتاح القراءة الثانية، بيد أن حرية القارئ في التأويل محدودة بسبب تشبيع القصيدة بالمقومات الدلالية والشكلية بمنشئها، أي أن التواصل الكلي والانسجام يشيران إلى أن الوحدة السيميوطيقية تكمن في النص ذاته» [20].

ومقتضى كلام ريفاتير أن القراءة الاستيعابية للنص الأدبي هي المرحلة الأولى للكشف الأسلوبي عن جماليات الخطاب الأدبي، وهي قراءة لا تتعدى حدود المسح البصري للنص أو الكشف المعجمي لألفاظه، في حين تتجاوز القراءة الإبداعية مرحلة الفهم السطحي إلى أغوار الممارسة التأويلية، وهو تجاوز تكفله حرية القارئ المنضبطة على مكونات النص، ومن هنا يبدو جليا أن انفتاح دلالة النص مقيد بمستويات القراءة النقدية، المراعية لفضاء الدلالة، واختلاف القراء اختلافا يثري العمل الأدبي، ويسمح بتعدد القراءات ضمن إطار التناغم والتناسق، ولا بد من توضيح معنى التناغم في هذا السياق لفرط غموضه، فالتناغم، والانسجام لا يعني بحال تطابق القراءات النقدية، بل إن التطابق يلغي تفاوت المدارك، وتباين المشارب النقدية، واختلاف القوى العقلية والوجدانية للقراء، إنما المراد بالانسجام إتاحة الفرصة لبروز قراءات نقدية مضيئة محكومة بسياق النص الحضاري، والروحي، غير منفلتة من قيود اللغة، لأن الانفلات من سياق الدلالة يفضي إلى لانهائية المعنى، وهو مصير كل قراءة مفرطة في استغلال الحرية المتاحة، وتوظيفها في صناعة النص، وإعادة إنتاجه وفق تصور نقدي يتناقض مع مقاصد المؤلف، وفي هذا المضمار يقول الباحث محمد مفتاح: «كل عمل أدبي، إذن، قابل لقراءتين متناقضتين، وما هما كذلك. وإنما إحداهما أصلية وثانيتهما مبنية، أو عدة قراءات تلقي مزيدا من الضوء على معنى النص الأدبي وتغنيه [...]، لكن ما لا يقبله معنى العمل الأدبي هي التأويلات اللامتناهية منطقيا لأنها إذا وجدت تحطم أهم دعامتين يقوم عليهما مفهوم النص هما: الانسجام والتعقيد المنظم»[21].

فالذي يستفاد من كلام الباحث محمد مفتاح أن تعدد القراءات هو إثراء لمنظومة النص اللغوية، من خلال اختلاف أدوات المقاربة التي قد تبدو ظاهريا متناقضة، لكنها في جوهرها متناغمة، ومنسجمة، وأكبر الظن أن التفرقة بين مستويات الانفتاح الدلالي تؤكد في نهاية المطاف فعالية القارئ في استكناه حقائق النص، ولعل طبيعة العمل الأدبي هي التي تفرض هذا التعدد الصارم الذي يستمد وجوده، وكينونته من فضاء الدلالة التي تتسم بالمرونة، بيان ذلك أن ما يميز النص الأدبي عن غيره من النصوص هو سمة التعقيد، والتكثيف الأسلوبي من جهة، والمنطق الداخلي الذي ينتظم أجزاء النص من جهة أخرى، وقريب من هذا ما ذهب إليه أونج والترجفي إقراره بطبيعة النص الصارمة، وسلطانها النافذ، فهو يرى أن: «النصوص عصية بطبيعتها»[22]، وهي حقيقة نقدية ملازمة لسمة أدبية النص، وشعريته، فالنص الخالد هو الذي يستعصي على القراءات الأحادية الجاهزة، ويتمرد على التقاليد الفنية البالية، إذ الغموض الأسلوبي هو الذي يتيح ضروبا من الانفتاح الدلالي.

ولا شك في أن الغرض من تعقيد النص هو قابليته لقراءات مختلفة، لكنه تعقيد منظم يختلف عن نظرة أصحاب التوجه التفكيكي في مقاربة النص الأدبي، ولا غرو أن التعقيد لا يعني قطع

أوصال النص، وتحويله إلى ثقوب وفجوات وكسور تنتظر القارئ ليسد فراغها - كما يزعم دعاة التفكيك - إنما هو تعقيد يفضي إلى قراءات منسجمة، واحتمالات دلالية لا تبعد عن انسجام النص، وبنائه الهندسي، وهو رأي قال به كثير من الباحثين المعاصرين، إذ يرى الباحث سعد كموني أن النصوص الأصيلة هي النصوص المحافظة على تعقيدها وانسجامها في آن واحد، ولا مشاحة في هذا الجمع بين مرونة النص، وصرامته النقدية، وبين انفتاحه على قراءات مختلفة، لكنها نهائية، إذ ذهب إلى أن النصوص: «لا تفسح المجال أمام روادها كي يتدخلوا في تقويلها ما لم تقل، وقد تتساهل كثيرا بأن تقدم عناصرها مرنة بإزاء حاجات روادها، لكنها أبدا لن تتخلى عن ترتيبها الذي كان بمقتضى حاجات مبدعها، والترتيب هذا، صارم الدلالة، إلى حد الوحدانية، ولا يتناقض هذا مع المرونة التي تبديها، فالمرونة تتأتى من جهة التوظيف للدلالة، وهذا التوظيف له مسوغاته في الزمن المتغير والمكان المتبدل والمجتمع المختلف» [23].

ولقد بين الباحث سعد كموني في عبارات واضحة موقف كثير من النقاد من معضلة طالما حركت أقلام الباحثين، وهي إشكالية صرامة النص الأدبي، وضرورة مراعاة مقاصد المؤلف، وغاياته من تشكيل النص من جهة، ومرونة النص وطبيعته الانفتاحية على دلالات مختلفة من جهة ثانية، وأعتقد أن محل الصراع في كثير من المنهجيات النقدية المعاصرة تحركه دواع فكرية، و دوافع معرفية تتخطى المجال النقدي ذاته، بيان ذلك أن القائلين بعدم وجود معنى حقيقي للنص يرتكزون على فلسفة تشكك في كل المراكز الثابتة، انطلاقا من النص ومرورا بالمؤلف، ووصولا إلى إنكار الدلالة، وتغييب المعاني، والواقع أن مقاصد المؤلف لا تقف عائقا في وجه القراءات المتعددة، إنما تمنع تناقض القراءات الذي تدعيه القراءة التفكيكية، وهو ادعاء ينقصه كثير من التحقيق، والاستدلال، وقد برزت اتجاهات نقدية معاصرة حاولت دفع اللبس، والتناقض المتوهم من اعتبار مراعاة مقاصد المؤلف من موانع التعدد، والاختلاف مع النص، إذ صاغت جملة من المبادئ النقدية تسمح بالسيولة الدلالية في إطار مراعاة حاجات المؤلف، ومقاصده التعبيرية، منها: مبدأ شبه التضاد Subcontrary أو Synergy ومبدأ التسامح PrincipleOf Tolerence أو Principle of charity [24].

ولا نزاع في أن هذه المبادئ المصوغة لكبح جماح القراء من إنجاز قراءات متناقضة لانهائية هي شكل من أشكال تسامح النصوص لروادها من التعامل معها وفق الخطة التي رسمها مبدعوها، وهذا لا يصطدم إطلاقا مع انفتاح النص لقراءات متناغمة مع هذا الترتيب الذي أراده المؤلف لنصه، ويبقى الفارق بين النصوص في درجة انفتاحها، وفي تباين مستوياتها، وهذا ما أشار إليه أمبرتو إيكو في تقسيمه للنصوص إلى قسمين: نصوص منغلقة، ونصوص منفتحة، فالنص المفتوح في تصوره هو نص محفز للقارئ على إنتاج الدلالة الواسعة، والنص المغلق هو النص المستدعي عددا أقل من استجابات القارئ [25].

ولعل الاستعراض الأمين لأنواع القراء كما هو معروف في نظرية القراءة يدلل على أن النص المنفتح على الفضاء الدلالي، هو النص القابل للتأويل، والاستجابة والاستثارة كما أسلفنا، في حين أن النص المنغلق على ذاته هو النص الذي لا يتجاوز حدود التفسير المعجمي أو الشرح، وكلما اتسعت مساحة الانفتاح، وامتدت في فضاء الدلالة كانت فرص اختراق المقروء، وتجاوز المحجوب أكثر حضورا وفعالية.

وقد استقر في الدرس اللساني الحديث أن العلامة اللغوية تتشكل من الدوال والمدلولات، والممارسة التأويلية تجد بغيتها في استنطاق النظام اللغوي في بنيته السطحية والعميقة، وأغلب الظن أن هذه البنية اللسانية الصارمة لا تمنع من محاولات الانفتاح، والاختراق، لأن ذلك يؤدي إلى عدم استغلال الطاقة التعبيرية الكامنة في النص استغلالا يكشف قناع المعاني، بل: «النص، وإن كان له نظامه وسياقه، وإن كانت له قواعد انبنائه واشتغاله، فهو يبقى مجالا مفتوحا، ويشكل مساحة يمكن التسلل من فجواتها، للكشف عن شرك الكلام وخديعة القول وتستر الخطاب» [26]. ولعل تداخل الدال بالمدلول هو المسوغ لهذا الانفتاح، لأن صرامة النظام اللغوي والتعبيري قد تحجب النص عن القارئ، فمنطقة الثراء الدلالي في النص كثيرا ما تتوارى خلف أسوار العبارات والألفاظ، وتختلط اختلاطا يجعل من الصعوبة الاهتداء إلى موطن الأسرار، وهذه المساحة المظلمة العائمة في النص هي نقطة التقاء المبدع بالقارئ، حيث: «أدرك بعض قدمائنا شيئا فذا: أن بزوغ بعض جوانب المعنى لا يتميز دائما من اختفائها. يختلط الاختفاء والبزوغ اختلاطا ثمينا في بعض اللحظات» [27].

رابعا: الثراء الدلالي وعلاقته بانفتاح النص

مع التوقف عند أبرز الروافد التي صبت في المجرى الرئيس لمفهوم الانفتاح الدلالي، سوف نرصد في بعض الإيجاز مقاصد الانفتاح الدلالي وغاياته، ولاريب أن انفتاح النص على سيل من الدلالات هو انفتاح منتج، بالنظر إلى طبيعة النص الخلاقة التي تستجيب للتجدد والاختلاف، لأنه نص تكون من رموز وإشارات حرة مشبعة بإمكانات دلالية واسعة، مما يدلل على أن العمل الأدبي يستوجب كبير نصيب من الكثافة الدلالية التي تؤهله لقراءات متعددة، وأغلب الظن أن طبيعة ثراء النص، وغنى دلالاته هي التي تتيح له تجاوز محدوديته إلى فضاءات دلالية مثمرة.

وإن القراءة المتأنية الهادئة لطبيعة النص الخلاقة تجعلنا نزعم في اطمئنان أن الثراء المقصود في قراءة النص لا يفصل عن الإنتاج الأدبي، ويستمد مشروعيته من القوة الكامنة فيه، والقدرة الأصيلة على التوليد والتكاثر، على أن من الواضح أن استعمال مصطلح الثراء الدلالي لا يعني التناسل اللامحدود، لأن ذلك يصطدم مع مفهوم التدفق الدلالي المنضبط على إيقاع النص، وبعبارة أكثر بيانا: فإن النص المفتوح هو الذي يسعى إلى إثراء الدلالة وفق

مكونات النظام اللغوي، وفي إطار لغة النص، وسياقه الحيوي. فهل الانفتاح شرط في حصول الثراء الدلالي؟ وما حدود الثراء؟ وهل للقارئ دور إيجابي في تحقيق هذا التكثيف الأسلوبي؟

ولا مناص لنا من الإقرار بعد طرح هذه الأسئلة بأن الانفتاح الدلالي المسترشد بمكونات النص شرط مركزي في تجسيد أدبية النص، وكثافته الأسلوبية، ذلك أن بعض المقاربات النقدية المعاصرة تجاوزت حدود الحزم، والاحتياط في اعتبار النص منفتحا انفتاحا مطلقا على كل القراءات المشروعة، وغير المشروعة، لأن الثراء ليس له حدود وقيود، ويبقى النص متدفقا متناسلا في سلسلة من القراءات التي لا تنتهي عند معنى من المعاني، وفي هذا السياق قدم أحد الدارسين المعاصرين مفهوما متقدما للثراء الدلالي لا تثريب علينا من الاستعانة به في توضيح معالم هذا المصطلح النقدي، إذ يقول: «معنى النص متاح لكل من استطاع القراءة، وتمتع المعنى بصفة الشمول الزمني هو الذي يتيح له التوجه إلى قراء غير معروفين. لذلك كانت تاريخية القراءة، بمعناها البالي، الوجه المضاد لهذا التفتح الشامل فوق كل فترة محدودة [...] لا غرابة إذا أثرى النص نفسه بقراء جدد. هذا التوسع في مجال القراءة نتيجة للتجاوز المبدئي للواقعة الأولى وذوبانها في ما نسميه عالمية المعنى وعموميته» [28].

وواضح من كلام الباحث أن القراءة التاريخية تمنع تحول النص من صيغته الخطية الكتابية إلى نص مفتوح يتجاوز الآفاق، والأصقاع، وهذا التحول مصدره عالمية المعنى، وشموليته الزمانية، إذن الثراء الدلالي يكفله التوسع في العبارة الذي يتخطى المقروء التاريخي إلى فضاء أكثر شمولية واتساعا.

والمستقرئ لتاريخ علوم التفسير يلفي أن مفهوم الثراء الدلالي كان واضحا جليا في مصنفات المفسرين على اختلاف مناهجهم، ومذاهبهم الفكرية، والمعرفية، ولولا هذا الانفتاح لما وصلنا هذا الكم الهائل من التفاسير، وهي في المحصلة تنم عن خصوبة النص القرآني، وبلوغه درجة الكفاية اللغوية والتعبيرية، لأن القول بتضييق مسالك النظر في الخطاب القرآني يبعث على مراجعة سر تفرد العبارة القرآنية وتميزها، وإعجازها، ومغايرتها لكل نظم بشري مألوف، وقد أومأ أحد الباحثين إلى أن الثراء الدلالي سمة الخطاب القرآني، وعلامة فارقة في ميدان التأويل، إذ يصرح قائلا: «لو قد كان المفسرون يقفون عند حدود أي حدود، لما استفاض تفسير القرآن، ولما أخذ الكثيرون بمبدأ وجوه القرآن، ولما حرص معظم المؤلفين على أن يعطونا إلى جانب آرائهم آراء غيرهم. إننا قد نتوهم إذن في أمر العلم بالمفردات شيئا معوقا في الحقيقة عن بلوغ التفسير نموه الكافي» [29].

والتحقيق أن ما أشار إليه مصطفى ناصف على درجة عالية من الثقة في أمر تعدد القراءات الذي يؤسس لمفهوم التراكم المعرفي، والتواصل العلمي، وكأنه يشير من طرف خفي إلى أن النص القرآني حمال أوجه كما ورد على لسان سيدنا علي - رضي الله عنه - وأن

الوقوف عند عتبة العلم بالمفردات لا يساعد على السعي إلى نمو التفسير نموا كبيرا، فالذي يستفاد من النص السابق أن الثراء الدلالي سمة النصوص الخالدة العظيمة التي تبتعد عن مجال الدلالات المعجمية الثابتة الساكنة إلى فضاء الدلالات المتحركة، والمتغيرة، وبهذا الاعتبار يمكن القول: إن الثراء الدلالي يلازم مفهوم الإضافة المعرفية، والنقلة الناضجة في مجال قراءة النصوص.

خامسا: موانع الانفلات الدلالي

على هدى الملاحظات النقدية السالفة تبين لنا أن الانفتاح الدلالي سمة بارزة، وعلامة مميزة في النصوص الخالدة التي تشكلت على نحو جمالي راق، فيها من التكثيف الأسلوبي، والبراعة الفنية ما يكفي للتدليل على أدبيتها، ومن المفيد القول هنا: إن الخصائص الجوهرية للعمل الأدبي تبقى شاهدة على قدرته على التوسع الدلالي، ولعل من الدواعي التي جعلت نصوصا بعينها تحوز قصب السبق الفني، وسعة الذرع البياني ما توافرت عليه في أصل تكوينها من إمكانات تعبيرية هائلة تتجاوز إطار المكتوب المحسوس إلى حيز دلالي يتسم بالشمولية، والعالمية، وهنا نجد أنفسنا أمام أسئلة تفرض نفسها بإلحاح مؤداها: هل كل النصوص تستجيب للانفتاح الدلالي؟ وهل كل انفتاح يفضي إلى إثراء النص، وإضاءته؟ وهل هناك حدود لهذا الانفتاح؟ وما الضوابط النقدية التي تحول دون انزلاق الدلالة إلى فضاءات مجهولة؟ وما المسالك الأكثر أمنا للوصول إلى مكونات النص ودواخله؟ وهل هناك ضمانات تمنع من انفلات النصوص، وتنأسلها لدرجة الفوضى؟ وهل يتناقض الانفتاح مع الانضباط النصي؟ ألا يسد التقيد بحرفية النص، ونظامه التعبيري مسالك النص المشروعة للتوسع الدلالي؟ وهل الخوف من هاجس الانفلات الدلالي هو: خوف مشروع، وقلق مستساغ للحفاظ على كينونة النص، وحمايتها من الضياع ؟وما دور العقل في توجيه عاطفة المتلقي توجيها سليما يمنع من الإفراط في القراءة، والاسترسال في التخمين، والاحتمال؟

ولا مرية في أن النص الأدبي الذي تشكل من دلالات جاهزة يبقى نصا حبيس الأفق الثقافي، والمعرفي المرهون بظروف تاريخية محددة، ولا شك في أن مدارالتأويل هو: استكناه المسكوت عنه الذي يشكل ملمحا بارزا في كل الثقافات الإنسانية المبدعة، وأكبر الظن أن مصدر الانفلات الواقع في كل الثقافات، إنما مرده إلى التصرف في البنية الغائبة في النص تصرفا غير منضبط على آليات النص، وسياقه الحضاري والحيوي، وقد أشار الباحث طه عبدالرحمن إلى بداية الانزلاق في الممارسة التأويلية التي تنتهي إلى اللامعنى قائلا: «معلوم أن آفة الآفات التي يتعرض لها البحث في المضامين المسكوت عنها هو تقويل ما لم يقل، ثم ترتيب أحكام على ذلك يزيد أو ينقص التسرع والتعسف وفق ما يكون للباحث من زيادة أو نقصان في الميل إلى التقويل» (30).

ولقد لامس طه عبدالرحمن ملامسة عميقة جوهر الانفلات في العملية التأويلية، إذ أقر بأن المحجوب من النص هو فضاء الانفتاح الدلالي، غير أن العوامل الذاتية للمتلقي هي التي تحرك دواعي التحريف والافتراء على النص، وبقدر حجم التأويل المنحرف يحدث الانزلاق إلى متاهات التسلط والإملاء، فالجزء المسكوت عنه مكون مركزي في كل النصوص الأدبية، وهو الأصل في العملية التأويلية، ومنعا للانزلاق، والتسيب في قراءة النص الأدبي لابد من وضع موانع، وحواجز لكثير من القراءات المنفلتة، ويمكن بإيجاز توضيح مفهوم المانع، ووظيفته وسلطاته.

1 - مفهوم المانع

لعل لفظة «المانع» التي وقع عليها اختياري قد توهم بدلالة التحكم والقسر والحجر، غير أن الانحراف في العبارة أحيانا قد يكفل استقامة المعنى، ويسوغ لهذا الاختيار المصطلحي، لأن شراسة بعض القراءات النقدية، وتحايلها في استعباد النصوص الأدبية كما أشرنا سابقا، والنص القرآني خصوصا دفع ببعض المشتغلين في المجال النقدي إلى إيجاد مصطلحات تتلاءم مع حجم الاختلال النقدي، والمعرفي الواقع في كثير من المنهجيات النقدية المعاصرة، وهذا ليس موضع بسط القول فيه، وحسبنا أن نشير إلى أن مفهوم المانع يرتبط أساسا بوضع ضوابط للانفتاح الدلالي تحفظ القراءة النقدية من التناسل، والتكاثر تكاثرا عشوائيا، ولعل من أوضح التعاريف التي صاغها بعض النقاد المحدثين صياغة دقيقة ما أشار إليه أحدهم بقوله: «الضوابط لا تحد الثراء ولا تفرض عليه شيئا. الضوابط هي أدوات الثراء، وصلاحيته للحياة ومقاومة العدوان. لقد افترض الباحثون المتقدمون أن كل إخلال في تأويل كلمة عدوان على الجماعة والماضي والحاضر، عدوان على الثراء. الثراء إذن له قوانين! ومن هنا كان مبدأ الترجيح بين التأويلات» (31).

إذن، لا مشاحة في الإقرار بأن موانع الانفلات من أسر النص، وقوانينه هو منع يخدم النص ذاته باعتبار أن التسليم بالحرية المطلقة للمتلقي لإعادة إنتاج النص من جديد، هو بمثابة تسليم قيادة الخطاب الأدبي إلى القارئ الذي يجر النص إلى متاهات لانهائية تفضي إلى عالم من الدلالات غريبة عن جوهر المعنى، فيتحول فضاء الدلالة إلى ملاذ لنزوات القراء وشهواتهم، ومن ثم تطمس معالم النص، وتختفي ملامحه في لجة رغبة الإسقاط الذاتي والعاطفي والوجداني على الخطاب، وكأن العمل الأدبي صناعة متاحة لكل مقاربة شاردة، غير أن النص الأدبي محكوم بجملة من الآفاق، ذلك أن: «الفهم أوأنطولوجية العالم أفق اخترنا أن نعيش فيه. هذا الأفق له طوبوغرافيا، أماكن وحدود وملامح يعيش في داخلها كل تفسير» (32)، فالتأويل يخضع لجغرافيا النص وتضاريسه الصارمة التي تتيح قدرا من الفهم، وتسمح بالتحرك الإيجابي الفعال داخل النص، وبين أطرافه حركة مسؤولة واعية راشدة.

وهنا ملاحظة نقدية ينبغي التفطن لها وهي: ضرورة التمييز بين شهوات القارئ، وتخميناته في قراءة النص، ولا ريب أن الاحتمال والتخمين في تأويل النص وقراءته مشروع، بل مطلوب تستوجبه سمة التعقيد المنظم الذي تتسم به النصوص الإبداعية العالية، غير أن الشهوة الذاتية للمتلقي سلاح العاجز عن مواجهة النص في مستوياته التعبيرية المختلفة، على خلاف التخمين الذي قد يصل إلى إدراك بعض معاني النص وخفاياه، مع اعتراف كثير من أهل الاختصاص أن الاحتمال في الممارسة التأويلية قد ينحرف عن المساحة المتاحة له، ولعل مما له دلالة في هذا الصدد أن حدس القارئ مما لا يمكن ضبطه، أو تقنينه، لأنه: «ليس عندنا قواعد واضحة تكفل ما نسميه حسن التخمين. ولكن لدينا على كل حال محاولات للبحث في ملاءمة الظنون التي نصطنعها. ومنذ بعض الوقت أكد شلاير ماخر الحاجة إلى الظن، ورحب بها ترحيبا، وحاول معالجة فكرة الظن بالرجوع إلى الكلمات والتراكيب، وقد اعترف أهل الفنومنولوجيا وغيرهم بضرورة التدخل الشخصي» (33).

2 - وظيفة المانع

إن مفهوم موانع الانفلات الدلالي في قراءة النص الأدبي كانت المصطلح المناسب للاحتراز من الدلالة السلبية للكلمة، ذلك أن واقع كثير من المنهجيات النقدية المعاصرة يدل دلالة قاطعة على فظاعة الانزلاق النقدي في مقاربات النصوص الأدبية كما أشرنا سالفا، مما يرجح أن العملية النقدية أضحت عملية غير مسؤولة لا تستجيب لمحددات النص ومقوماته، بل إن كثيرا من المسلمات النقدية، والجمالية توارت خلف هذه الفوضى النقدية التي مست جوهر العمل الإبداعي بحجة التفكيك تارة، وبدعوى الدائر ة التأويلية تارة أخرى، والتحقيق أن الاستقرار النقدي هو مطلب مشروع لتوفير آليات استنطاق النصوص، وتهيئة فضاء المساءلة والمحاورة، ومن ثم: «فالتأويل ليس الباهر الذي يشق التماسك ويروج للتفكك، ويجعل كل شيء رموزا وعبارات عامة ورؤى فردية... التأويل نشاط محسوب، ونشاط جماعي ومراعاة للاستقرار حين تراعى حاجة التطور أو الاختلاف» (34).

ولعل انسجام القراءة النقدية هو الذي يكفل مسؤولية التأويل، ويحد من النشاط الاستفزازي للناقد، ويحول الممارسة التأويلية إلى رحلة مضنية شاقة للبحث في أغوار النص، ومضايقه، بيان ذلك أن محاولات تقويض ركائز النص في النقد التفكيكي تفضي إلى هيمنة النزعة الفردية على النزعة الجماعية، لأن فهم النص في أبسط أدبيات الممارسات التأويلية المعاصرة هو فن السؤال، والحوار الراشد الذي يسعى إلى تشييد نظام نقدي أصيل يراعي طبيعة العلاقة الجدلية بين النص، ونشاط المتلقي، مستأنسا بمقاصد المؤلف، وبالتالي، فالحرية المتاحة للمتلقي في قراءة النص الأدبي حرية مسؤولة، ومحسوبة، وليست مطلقة، بل إن الوفاء بتعدد التأويلات في رحاب ضوابط محددة، تسعى إلى: «الحد من حرية المؤول وخلق

تأخذ مثمر بين بنية النص ومقاصد المؤلف وأفق انتظار المتلقي. ولذلك أكد إيكو أن القارئ يلزمه أن يسائل نزواته الذاتية، في جدلية بين الإخلاص والحرية» [35]، فالمساءلة الحقة هي الرابط بين قطبي النص، والناقد هو السائل الذي يروم التجرد من شهواته، قدر الإمكان، لتتم القراءة وفق رؤية نقدية وفية لمقاصد المبدع وغاياته.

ولا نزاع في أن الفحص المتبصر لبعض الممارسات النقدية المعاصرة في مجال البحث الهرمنيوطيقي تبين أن من أسمى مقاصدها خلخلة كل ما هو ثابت، وزعزعة استقرار العمل الأدبي، فهي لا تؤمن بالقراءة الموضوعية للنص، ومن هذا المنطلق تبرز أهمية وضع ضوابط للممارسة التأويلية تمنع من الانفلات، والخروج عن كل المرجعيات. فالتأويل الموضوعي مبدأ صميم في بعض الاتجاهات التداولية في مجال البحث الألسني، وهو مبدأ لا يصطدم إطلاقا بمفهوم تعدد القراءات، ولا يحجب دور القارئ الفعال، ومشاركته في صناعة النص، وتأويله، ومن ثم فإن وظيفة موانع الانفلات هي وضع نسق من القواعد التي يسترشد بها المؤول في فضاء النص، ويسير بموجبها، كما تعيد الموانع للنص الأدبي هيبته، ووقاره المسلوب في جمالية التلقي التي وضع أسسها هانس روبرت ياوس، والتجربة الجمالية التي صاغ مبادئها ولفجانج إيزر.

وربما كان من الإنصاف أن نسمي التأويل الموضوعي بالمنقذ من التأويلات المتسيبة النافرة التي تتخطى منظومة القيم الأخلاقية، والإنسانية، والفنية الموجهة للنصوص الوجهة الصحيحة، وبعبارة أكثر بلاغة: فإن المعالجة النقدية الأمينة هي التي تحرص على التعامل مع النصوص باعتبارها كائنا له نواميس نموه، وقوانين تطوره، ومن ثم وجبت مشروعية مراقبة الممارسة النقدية مراقبة لا تتسم بالتسلط، بل هي الآلية التي يحتمي بها النقاد حرصا على جودة العمل الإبداعي.

وجماع الأمر أن وظيفة الموانع تكمن في التعامل مع فائض المعنى من منطلق الاحتراز النقدي، رغبة في تمحيص المقروء تمحيصا يفضي إلى المعلوم الذي هو ثمرة لمعاناة القارئ مع النص، ذلك أن القراءات المتعددة للنص الأدبي: «تخضع لشبه فرائض تتعلق بهوامش احتمالية تحيط بالنواة الدلالية للعمل. ولكن هذه الفرائض أيضا لا بد لنا من أن نخمنها قبل السماح لها بتوجيه التفسير» [36]. ومقتضى كلام الباحث أن التوسع الدلالي ينبغي أن يكون منضبطا غير متحرر من النواة المركزية للنص، بمعنى أن الاحتمالات الممكنة للتأويل الصحيح تبقى رهينة فحص وتدقيق باعتبارها افتراضات محوجة إلى تخمين.

3 - سلطات موانع الانفلات الدلالي

غني عن البيان القول: إن غياب المراكز الثابتة في المقاربة التفكيكية للنص الأدبي أفضى إلى انفتاح دلالي غير محدود ضاع في لجته موقع الذات المبدعة، وتلاشت في ثناياه قيم النص

الأدبية، وتغير مسار عملية الفهم، بحيث أصبح المتلقي هو منبع الإبداع، ومصدره، وبهذا الاعتبار يحق لنا أن نتساءل عن مصدر السلطة في عملية القراءة النقدية، وهل هي سلطة مطلقة؟ ومن أين تستمد هذه الحاكمية المفتوحة والأبدية؟

ولقد لاحظنا من خلال ما سبق أن مبدع النص يمثل المرجعية الحقيقية لوجود العمل الأدبي، وغياب هذا الركن المكين في العملية التأويلية أفضى إلى ظهور سلطة القارئ في بعض المنهجيات المعاصرة، وهي سلطة نابعة من ذاتية القارئ التي ألغت المبدع بوصفه صاحب الفضل في خلق النص الأدبي، ولعل من المفيد تحديد معنى السلطة في هذا المقام، لأنها قد توهم بالانصراف عن البحث عن الأدوات، والآليات التي مكنت المؤلف من إنتاج النص، وطريقة تكوينه، إلى ربط الظاهرة الأدبية بنوايا المبدع، ومرجعيته الفكرية، بل إن السلطة الشرعية التي يكتسبها المؤلف هي التي تفرض على المتلقي قدرا من الاحترام لحدود النص، وإطاره الحيوي، وهذا يعني أن السلطة بمفهومها النقدي هي الحاجز الذي يمنع القارئ من إطلاق العنان لرغباته، ونزواته في تعامله مع النص، لأن: «إرجاع الفهم إلى الذات قول باللاتحديد واللانتهاء. هذا اللانتهاء الذي يذيع في هذه الأيام والذي ألغى فكرة السلطة، وإن كان ينقلها إلى شخصية ثانية يسميها المتلقي. اللانتهاء اختراع ذاتي أو اختراع يحقق شهوات الذات. وملكها الذي لا يغيب. اللانتهاء سلطان وهمي، سلطان نبع من العجز عن الإصغاء إلى صوت التحدد الواضح» (37).

فسلطان العبارة النافذ، وقوة مناعتها هو المعول عليه في قراءة النص الأدبي قراءة مثمرة متجددة، وأكبر الظن أن السلطان غير التسلط والتحكم، لأن القسر والجبر الممارسين على النص في بعض المقاربات التأويلية المعاصرة يجسدان الذاتية، والأنانية المتحكمة في مسار التأويل، والموجهة إليها وفق هوى النفس الذي يتصرف في النص من منطلق الإكراه، بيد أن كثيرا من اللطف في التعامل مع النسيج اللغوي أقوم، وأنسب في كشف دقائقه، وأسراره. فكيف يمكن لقارئ متسلط متجبر أن يغوص في عوالم المعنى بأدوات غليظة فظة؟ وهل يسمح النص بوصفه منبعا لقيم الجمال والإبداع أن تمارس عليه أدوات ووسائل التسلط؟ أليس من الفظاعة أن نتوسل بسلطة اللاتحديد في مقاربة نص محدد بجملة من القيود والحدود؟

ودرءا للتسلط في قراءة النصوص، والتجبر في مقاربتها نقترح جملة من السلطات (الضوابط) التي نراها مشروعة، ومناسبة في تحليل الظاهرة الأدبية، ولعل من أبرز هذه السلطات ما يأتي بيانه:

أ - سلطة مبدع النص

من المقرر في الدراسة الأدبية والنقدية أن النص في المحصلة هو نتاج فردي لمؤلف ما، وهو صورة حقيقية لمبدعه المتجلية في صياغته التعبيرية، ولعل هذا الارتباط العضوي بين المؤلف

والنص هو الذي يشرع للحرية المنضبطة وفق مقاصد المبدع، ذلك: «أن الحرية ليست استعبادا للغير. فقد تبدو الكتابة في الأول شبيهة باللعبة يقدر عليها أي كان، لكن حينما يوغل الكاتب في ممارسة الكلمة يختفي أي أثر للعب وتقترن الحرية بالالتزام» [38].

فمفهوم الحرية النقدية الذي أشار إليه الباحث مصطفى الكيلاني تفرض على القارئ الأمين - وليس القارئ الضمني أو القارئ الافتراضي [39] - قدرا من الحرية التي تكبح جماح الممارسة النقدية الشاذة، ذلك أن العملية التأويلية ليست لعبة حرة منسلخة عن مقاصد المؤلف، وغاياته، بل هي معايشة وجدانية، ومخالطة فكرية واعية ملتزمة، والالتزام ها هنا لا يعني الوقوف أمام النص من دون التفاعل معه تفاعلا إيجابيا خلاقا، وإنما سلطة المؤلف هي التي توجه العملية التأويلية، وترشدها، وبعبارة أكثر بيانا: فإن حركة القارئ حركة محسوبة ليست منزلقة في فضاء النص، لدرجة التلاشي، والهيمنة، فلا يحتكم إلى البنية النصية في غياب السلطة المعنوية للمؤلف، لأن مراعاة مقاصد المؤلف تجنب الناقد من الولوج في القراءات المغرضة التي تتخطى حدود النص، ومعالمه: «فلا يمكن إسقاط دور هذا الكاتب «المبدع» بحجة الاحتكام إلى النص بمعزل عن المؤلف، لذا يتعين على الناقدأن يحترم سلطة «المؤلف» من دون أن يعني ذلك بضرورة الركون إلى «نوايا» المؤلف وأفكاره ومواقفه الإيديولوجية المباشرة، ومن دون أن يسوقه بذلك إلى تحليل نفساني متطرف للظاهرة الأدبية وعلاقتها بالمبدع» [40].

ولا مناص، إذن من الاعتراف بالسلطة التي يمارسها النص على الناقد، ذلك أن النص في جوهره حقيقة موضوعية خارجة عن ذات الناقد المدركة له، فالإقرار بمركزية مقاصد المبدع هو: إقرار بالعودة إلى الأصل الثابت، ومركز العملية التأويلية، ذلك أن إسقاط قصد المؤلف من العملية النقدية إلغاء لركن مركزي من أركان المعنى الذي عليه مدار الطلب وهو الغاية من كل مقاربة أسلوبية.

ومما هو شائع في مجال النظرية التأويلية المعاصرة أن النص يتشكل من ثلاثة عناصر متداخلة، ومتآزرة يأخذ بعضها بعنق بعض في تفاعل مثمر وهي: المخاطب (المرسل) والخطاب (الرسالة)، والمخاطب (المتلقي)، فهذه المرتكزات هي محور العملية التأويلية وقوامها، وخليق بالذكر، والمراجعة أن مقاصد المؤلف هي التي تحدد هوية النص، وانتماءه الحضاري والثقافي. والآن يعنينا أن نسأل: ما طبيعة مقاصد المؤلف؟ وهل هي غايات واعية محددة أم غير واعية؟ ألا يفضي القول بمراعاة مقاصد المبدع إلى غلق باب تعدد القراءات، وانسداد مسالكها؟ وهل المقاصد واضحة الملامح ظاهرة القسمات؟

ولا شك في أن هذه الأسئلة تستحق منا وقفة متأنية، فهي مدخلنا الطبيعي لتحديد مفهوم المقصد الذي يبدو غائما بعض الشيء، فالمقاصد هي المعاني التي حددها المبدع قبل أن يشرع

في صياغة النص، ولها تعلق بالظروف المحيطة بالتشكيل الفني، والنسيج اللغوي، وأكبر الظن أن الذي يحدد طبيعة هذه المقاصد هو النص الذي يعد الوثيقة الشرعية الوحيدة التي تشهد على عملية الإبداع، ولعل مطمح نظر الناقد يكمن في استجلاء بعض الدلالات التي يوحي بها البناء اللغوي للنص الذي هو المحصلة الفعلية لمقاصد منشئه، غير أن مقصدية المؤلف، وإن وجدت صدى إيجابيا في بعض المنهجيات النقدية المعاصرة كالتيار التداولي في اللسانيات الحديثة، فإن هناك من الدارسين المعاصرين من ينظر إلى مقاصد المؤلف باعتبارها مظهرا من مظاهر القراءة الحرفية، إذ يذهب إلى أنه: «ليس الكلام مجرد تعبير صاف عن مقاصد صاحبه، ولا هو مجرد استحضار لمعنى بكر، وإنما الكلام ينبنى دوما على غياب، والمعنى يستعصي أبدا على الحضور» [41]. وباختصار، فمسوغ انتفاء المقصدية وفق بعض الدارسين هو غياب المعنى، واختفاء معالم النص، وخصائصه الجوهرية التي تحدد هويته.

ولا نزاع في أن النص ليس مجرد تعبير واضح المعالم، بسبب تباين مستويات النص التعبيرية، واختلاف درجات شحناته الدلالية، لأن مستوى التعبير الإخباري يفضي إلى اللاقراءة، ويسد منافذ الانفتاح الدلالي، غير أن القول بانتفاء مقاصد المبدع قول فيه كثير من التسطيح الذي يجافي الحقيقة النقدية، واللسانية، لأن النص في أصل وجوده لا تنفصم عراه عن صاحبه الذي أنشأه، وأبدعه لتحقيق المعنى، ثم إن استحضار الغائب، وهو الجزء المحذوف في الخطاب الأدبي وهو الذي يدل على حضور المؤلف، لأن لفظة الغياب كما يفهمها دعاة التفكيك، والتشظي، والانزلاق هي من الآليات التي يتوسل بها في تغييب النص، وصاحبه من العملية التأويلية. فماذا يبقى من الممارسة الإبداعية؟ أليس النص في نهاية المطاف صورة حقيقة لرؤية المبدع الكونية والإنسانية؟

ويحسن بنا أن نقف عند أحد أبرز النقاد الغربيين الذين أسهموا إسهاما نقديا بارزا في تأسيس نظرية المقصدية، والذود عن أصولها المعرفية، وركائزها النظرية والعملية، ولعل أحسن من مثل هذا التيار الناقد الأمريكي هيرش Hirsh، إذ: «يرى أن إهمال المؤلف نابع من تصور أن معنى العمل الأدبي يختلف من ناقد لناقد، ومن عصر لعصر، بل يختلف عند المؤلف نفسه من مرحلة لأخرى» [42].

ومقتضى ظاهر كلام الناقد هيرش أن مصدر انتفاء القصدية عند التفكيكيين هو: نسبية المعنى الأدبي الذي يعني من بعض الوجوه عدم ثبات المعنى، ولا محدوديته، غير أنه رد على حجة تغير المعنى، واختلافه من ناقد لآخر بتحديد الفرق الجوهري بين المعنى والمغزى، فهو يرى أن: «المعنى ثابت غير متغير لأن مقاصد المؤلف التي صدر عنها المعنى معطاة بكيفية نهائية. أما المتغير فهو الدلالة التي يمنحها كل مؤول للنص وفق مقاصده ومقصديته. وبهذا الثبات الذي يضمن الاستمرارية والاشتراك والتغير الذي يراعي مختلف السياقات يمكن التحدث عن صحة التأويل The validity of interpretation» [43].

ولا ريب أن التفرقة الحاسمة التي يقيمها هيرش تبدد اللبس المتوهم في ضرورة التمييز بين المعنى بوصفه موضوع التأويل، والدلالة باعتبارها موضوع النقد، ومن ثم فإن اختلاف النقاد هو في حقيقته اختلاف في الدلالة، وليس اختلافا في المعاني، ويزيد أحد الباحثين المعاصرين هذا التمييز وضوحا وبيانا، إذ يذهب إلى أن الناقد هيرش: «يقيم التفرقة بين المعنى Meaning والمغزى Signification ويرى أن هناك غايتين منفصلتين تتصلان بمجالين: مجال النقد الأدبي وغايته الوصول إلى مغزى النص الأدبي بالنسبة إلى عصر من العصور، أما نظرية التفسير فهدفها الوصول إلى معنى النص الأدبي، إن الثابت هو المعنى الذي يمكن الوصول إليه من خلال تحليل النص، أما المتغير فهو المغزى» (44).

وبهذه التفرقة يمكن القول: إن صحة التأويل، وتعدده لا تصطدم بتعدد التفسيرات، لأن المقاصد، وهي مجال المعنى هي موئل تقاطع النقاد في بلوغ مغزى النص الأدبي، فالمؤلف هو صاحب المعنى الثابت، وتغير المعنى هو في حقيقته تغير للمغزى، ومن ثم يتحول المؤلف من موقع صاحب النص إلى موقع القارئ، وبالتالي تتغير طبيعة المؤلف بوصفه مبدع النص إلى القارئ أو الناقد، فالفرق الذي حدده هيرش يعد إنجازا عظيما في دفع شبهة انتفاء مقاصد المؤلف بدعوى تغير المعنى وفق الناقد، والعصر، والمؤلف كما سبقت الإشارة إلى ذلك، ولم تتوقف النظريات التأويلية المعاصرة في إثبات سلطة المبدع، وحضور مقاصده في الممارسة التأويلية (45)، ويقف الناقد يوهل Juhl مستدركا على الناقد هيرش، ومعترفا بأن مقاصد المؤلف الواعية لا تكفي في فلسفة النقد الأدبي، لأن الاكتفاء بمعرفة المقاصد لذاتها من دون البحث عن المقاصد الخفية التي لم يكشف عنها المبدع قد يفضي إلى التضليل. وفي هذا السياق، يرى أن: «مقاصد المؤلف سابقة على النص وأساسه، ولكن ينبغي أن ينظر إليها باعتبارين: ما هو مصرح به منها أو تقرير عليها، وهذا يؤخذ به كما أنه يمكن أن يرفض إذ قد يكون للتعمية من قبل المؤلف لتوجيه المؤول في طريق غير سليم» (46).

وإن نظرة فاحصة في تقسيم (يوهل) المقاصد هذه القسمة الثنائية ما يشي بكثير من الحصافة النقدية، والاستدراك المعرفي الأصيل، بيان ذلك أنه تقرر سابقا أن مراعاة مقاصد المؤلف في التأويل تمنع من الولوج في متاهات التأويلات المجوجة، والمضللة التي تنفتح على فضاء دلالي لا نهائي، بيد أن المقاصد تبدو في بعض النصوص على غير صفائها، ومن ثم فإن الاقتصار على مقاصد المبدع يعني العودة إلى البعد الذاتي، والبحث في الإطار الشخصي للمؤلف، وسيرته الذاتية، ومرجعيته الفكرية، وهذا سيؤدي بالناقد إلى الابتعاد عن النص الذي هو الصورة الحقة التي تعكس شخصية صاحبها، وفي هذا المضمار يرى يوهل بعدم كفاية المقاصد الواعية لقصورها عن كشف مكنونات النص الأدبي، وتعلقها بالظروف الغامضة، والمضللة التي تصاحب عادة تشكيل النص، حيث إن: «المقاصد الواعية وحدها، إذن، قد تكون

مضللة وغير كافية، فإذا ما اقتصر عليها وحدها فقد يكون في ذلك رجوع إلى المنهاجية البيوغرافية التقليدية. أما ما هو غير مصرح به منها فيجب الاجتهاد في الكشف عنه. وإذا ما استغني عن المقاصد بشقيها فإنه رجوع إلى المنهاجية البنيوية المنغلقة»(47).

وإن استدراك الناقد يوهل على الناقد الأمريكي هيرش في مسألة مراعاة مقاصد المؤلف الواعية، وغير الواعية ينبئ عن فتح نقدي أصيل، ولعل جاذبية هذه الإضافة النقدية تكمن في مسلك الوسطية الذي اقترحه يوهل في التأويل، بيان ذلك أن الاكتفاء بمقاصد المؤلف الواعية هو إيغال في المنهج التاريخي الذي يحوم حول شخصية المبدع، وذاتيته، ومحيطه، وأسبابه الخارجية، ويتعامل مع النص تعاملا وثائقيا، كما أن الاستغناء عن مقاصد المؤلف الواعية، واللاواعية معا هو استعادة للمنهجية البنيوية التي تتعامل مع النص بوصفه كيانا لغويا مستقلا، أو بنية لغوية منغلقة على ذاتها لها وجودها الخاص، ومنطقها الداخلي، ونظامها القائم بذاته، إذن، البحث في عالم المقاصد اللاواعية هو مكمن الأسرار، ومبعث الاجتهاد النقدي ، وقد عبر أحد الدارسين عن هذه الوسطية قائلا: «نظرية المقصدية وسط بين طرفين متضادين: التأويلات اللامتناهية التي قد تكون متناقضة والتأويل الحرفي الوحيد، إذ هي تنطلق من ثبات المعنى إلى ثبات مقاصد المؤلف، ومن تغيرات التأويل الخاضع لإلزامات عصر المؤلف والسياق الذي تعيش فيه»(48).

ولنقل بعبارة أكثر فصاحة: إن التعامل مع النص من منطلق مراعاة مقاصد مؤلفه اللاواعية هو: بحث في عالم معقد، ولكنه مأمون العواقب من الانفتاح الدلالي العارم، والمتسيب، ولعل ما يضمن سلامة دقة المسلك، وصعوبة المأخذ ثبات المعنى المتعلق أصلا بثبات المقاصد، وتغير المغزى.

ب - سلطة بنية النص ولغته

إن دراسة مستفيضة لبعض المنهجيات النقدية المعاصرة كجمالية التلقي عند ياوس، والتجربة الجمالية عند إيزر تبين أن مفهوم النص تعرض لكثير من التشويه والمسخ، ومن ثم فلا غرابة أن تتحول العملية الإبداعية إلى لعبة غير مسؤولة بالدوال والمدلولات، ولا ريب أن الدال والمدلول يشكلان جزءا مركزيا في البنية اللسانية للنص كما أقر بذلك العالم السويسري دي سوسير (1857 - 1913)، وهو إقرار يشهد على حضور هذه البنية اللغوية في كل ممارسة تأويلية، لأن النسيج اللغوي يعكس الانتماء المعرفي، والحضاري للمؤلف، وفي هذا المضمار يقدم الباحث عبد العزيز حمودة مفهوما أكثر إنارة للحضور نرى من المجدي التوسل به، لأنه فاضل عن الكفاية، ويغني عن الإفاضة في شرحه، إذ يقول الباحث: «إن ميتافيزيقا الحضور في أبسط تعريفاتها تعني القول بوجود سلطة أو مركز خارجي يعطي للكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ويؤسس مصداقيتها، وحيث إن اللغة، خارج النص الأدبي أو داخله،

تكتسب مصداقيتها من إحالتها إلى هذا المركز أو تلك السلطة الخارجية، فإن الكلمات في استخداماتها خارج النص أو داخله تعني حضورا لتلك السلطة الخارجية، وهو حضور لا سلطة عليه» (49).

فالسلطات، أو المراجع التي تتحكم في توجيه التأويل لا وجود لها في الفكر التفكيكي، والواقع أن لغة النص بحكم سلطتها الشرعية المستمدة من الإطار الخارجي، تعد من السلطات التي تمنع من تمييع العملية التأويلية، بل إنها صمام الأمان من الانفتاح الدلالي غير المسؤول، ذلك أن الأثر الأدبي: «مهما كان غامضا، يحتوي على دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه. وأول هذه الحدود اللغة التي يظهر فيها، فإن العلامة فيها تحيل على ثقافة وعلى حضارة وعلى مجتمع» (50).

فالبنية الداخلية للنص الأدبي محكومة بتاريخية النص، وبإحالات خارجية تمنع من التأويلات المتناسلة، لأن لغة النص تفرض قدرا من الموضوعية باعتبار العلامة اللغوية قابلة للفحص والتشريح، والتحليل اللساني، بل هي وسط التجربة التأويلية، ومنطلق المقاربة النقدية، ومهما يكن، فالسمة الغالبة على النص الأدبي هي بنيته اللسانية التي تمتد في جذور التاريخ والمجتمع، فالقول بأن النص منقطع السبب والنسب بالحياة أو المجتمع أو نفسية المؤلف، ومقاصده كما تروج لذلك المقاربة البنيوية، هو قول في غاية التهافت، والشاهد على سقوط هذا التصور، واضطرابه أن مؤلف النص مقيد بمستوى لغوي معين يحدده الوضع الاجتماعي والاقتصادي والروحي والثقافي للمرحلة التي يعيش فيها، ولعل مراعاة المبدع لهذه الأنساق الاجتماعية والفكرية والثقافية تلزمه بقدر كبير من الانضباط النصي.

وإذا ثبتت سلطة لغة النص، وبنيته الداخلية في إيقاف النزيف الدلالي للنص، وجب الإقرار بأن النظام اللغوي الذي يشكل العمل الأدبي هو مصدر الإلهام لدى المبدع، ومنبع القيم الأسلوبية والفنية، وهو اعتراف أقر به كبار المشتغلين بقضايا النقد الأدبي المعاصر، ولعل الاستعانة بشهادة أحد الدارسين تكفي للتدليل على مركزية لغة النص في ضبط إملاءات القارئ، وكبح نزواته، وفي هذا الصدد يقول كمال أبو ديب: «البنية اللغوية لنص ما ونظامه التركيبي وطريقة تشكل شرائحه الأساسية هي المنابع الحقيقية الأصيلة للدلالات الغنية التي تبلور الرؤية العميقة الكامنة في بنية التجربة الشعرية، وهي التجسيد الأكثر كمالا لبنية الرؤية، بنية العالم كما تتشكل في معاينة الفنان المبدع» (51).

وظاهر كلام الباحث الناقد كمال أبوديب أن الخصائص اللغوية لها تعلق حميمي برؤية المؤلف، ونظرته للكون والحياة، فالنص في مستوياته التعبيرية المختلفة هو منشأ الإبداع، ومصدر لفيض تلقائي لمشاعر المبدع التي تؤسس التجربة الشعورية، ذلك أن العمل الأدبي هو تشكيل لغوي بامتياز للتعبير عن معاناة الفنان، وأغلب الظن أن التقيد بالنظام اللغوي للنص

يقلل من فرص الانفلات من قبضة اللغة وسلطتها، حيث: «إن محاولات إثبات قدرة القارئ على التأثير في النص تنتهي عادة إلى تأكيد قوة النص، ورجاحة كفة تأثيره على القارئ وليس العكس. الممارسة الفعلية إذن تؤكد أن انفلات القراءة الفوضوي المحتمل غير وارد لأن النص هو الطرف الأقوى في المعادلة غير المتوازنة لمصلحته» (52).

ولا ريب أن هذا النص يبعث على المراجعة النقدية، وإجالة النظر فيه، لأنه يطرح مفهوما جديدا لقدرة النص على الغلبة التي تستمد حيويتها من النص الأدبي بوصفه بنية لغوية متسقة داخليا، وخاضعة لسلطات خارجية، وهذا ما يجعل حرية القارئ في المشاركة في صناعة النص، وفهمه مشاركة تابعة لتوجيهات النص، وإرشاداته، والإقرار بسلطته التي اكتسبها من نظامه الداخلي المنتظم وفق آليات اشتغال النص، فضلا عن الإحالة الحضارية التي تشكل المرجعية الثقافية، والفكرية لصاحب النص، فاللغة التي يصاغ بها النص تعتبر رادعا لكل انفلات نقدي يسعى إلى الهيمنة على بنية النص، والتحرك في جنباته حركة دائرية لا تفضي إلى إنتاج المعرفة الجمالية، وبالتالي: «إن اللغة التي يكتب بها الأثر الأدبي وما تحيل عليه من قيم حضارية تلزم القراءة بشيء من الموضوعية لا بد منه» (53). فمنظومة القيم الحضارية هي انعكاس للغة النص، وامتداد لبعديه الاجتماعي والذاتي، وهي أبعاد تدلل على أصالة الممارسة التأويلية وعمقها المعرفي والإنساني.

ج - سلطة السياق النصي والحضاري

من المقرر في اللسانيات الحديثة أن السياق مكون من مكونات نظام التواصل اللغوي، وهو الذي يولد الوظيفة المرجعية للكلام La fonction référentielle (54)، ولئن كانت العلاقة بين اللغة والمجتمع والفكر والثقافة علاقة وطيدة، فإننا نميز بين النص بوصفه بنية مغلقة، وبين إطاره المرجعي الذي يشمل كل ما له علاقة بالمؤشرات السياقية للنص، والقضايا المادية التي تحيط به، ذلك أن من وظائف اللغة كما أقر بذلك جاكبسون أنها تحيل على الإطار الخارجي للنص، واللغة بهذا الاعتبار ترمز إلى هذه القيم المادية، والمعنوية، ولعل ربط اللغة بالمحيط الخارجي بكل أشكاله، ومكوناته يقي الممارسة التأويلية من تخطي هذه المرجعية التي تعكس الانتماء الثقافي والمعرفي والحضاري، بيان ذلك أن اللغة التي تشكل منها النص تحمل في طياتها آثار انتماء أصحابها إلى حضارة معينة، وثقافة محددة، ويبقى الهاجس الحضاري يطارد مؤلف النص مهما حاول الانكفاء على نفسه، والانسلاخ من هذا الإطار الحيوي، على أن من الواضح أن استعمال السياق في هذا المقام يراد به السياق بمفهومه الواسع والعام «سياق أكبر وهو الجزء من الرسالة الأدبية الذي يحف بالأدوات الأسلوبية، فهو سابق لها ولاحق لها فيكون الجملة أو الفقرة أو النص. وسياق أصغر وهو وحدة لغوية تتكون من كلمتين متضادتين متقابلتين. وفي مفترق السياقين تبرز الظاهرة الأسلوبية»(55).

إن مدلول هذا التأسيس النظري الذي قدمه عبد السلام المسدي فيه إجمال يحتاج إلى تفصيل، ذلك أن الباحث أراد من خلال مفهوم السياق أن يبرز موقع الأسلوبية Stylistique بوصفها علما لدراسة الأسلوب الأدبي دراسة علمية، غير أن مفهوم السياق النصي، أو التركيبي يتجاوز حدود هذا المفهوم الاصطلاحي إلى اعتباره سلطة من السلطات المانعة من الانفتاح الدلالي، وتتجلى فاعلية السياق النصي في الانسجام العام الذي يتخلل خلايا النص سواء في مستوى الجملة، أو الفقرة أو النص عامة، وقد أشار أحد الدارسين المعاصرين إلى موقع السياق التركيبي من العملية التأويلية قائلا: «وتكمن فاعلية السياق النصي أو التركيبي في أنه ينظر من خلاله إلى النص في كليته وانسجامه وليس بصفته نتوءات مجتزأة لا يشير بعضها إلى بعض، وكل معنى منتزع من السياق بالضرورة معنى لا يعبر عنه النص» (56)، وبمقتضى هذا التناغم النصي فإن المؤول يخضع للانضباط في وجوب مراعاة مسار النص بوصفه نصا متكاملا، ومتداخلا، وليس حزمة من ثقوب وفجوات كما هي الحال في أدبيات الفكر التفكيكي، ومن هنا ينفتح النص انفتاحا منضبطا في رحاب السياق الأكبر، والأصغر، ولعل عبارة الانسجام في هذا المقام توحي بالعلة الداخلية التي تنتظم أجزاء النص، والمنطق الداخلي الذي يسري بين جنبات العمل الأدبي، وبهذا الاعتبار فإن فهم المتأخر يرتبط بفهم المتقدم في سلسلة تأويلية منتظمة، وإقحام عناصر دخيلة أثناء القراءة يعد خرقا لهذا الانتظام اللساني واللغوي، فالمعنى في النص هو امتداد لهذا التناغم الذي يستمد قوته ومشروعيته من انتظام عناصر النص، وتداخلها تداخلا لسانيا ونصيا وتركيبيا بحيث لا مجال للمعاني الشاذة المقحمة اللامنتظرة التي تتحرك حركة دائرية فوضوية.

ويحسن بنا أن نقف عند السياق الحضاري الخارجي، وهو الجزء المتمم للسياق النصي الداخلي، فإذا كانت بعض المنهجيات النقدية المعاصرة تسقط الإطار الحيوي للنص من المقاربة التأويلية، فإن الانتماء بمفهومه الواسع هو الشهادة الأصلية لانتماء النص إلى حضارة ما، ولا أعتقد أن النص في المفهوم النقدي الأصيل يخرج عن إطار القيم الحضارية، والثقافية للمبدع، ولا شك في أن ولادة النص لا تنفصم عن ولادة المؤلف والمتلقي الذي سيقبل على النص قراءة وتأويلا، وكما هو معروف في الدراسات اللسانية المعاصرة بأن اللغة ترتبط ارتباطا عضويا بالثقافة بوصفها تراثا ماديا ومعنويا لشعب من الشعوب، وقد عبر كثير من علماء اللسانيات عن هذه العلاقة التاريخية الوطيدة، وعلى رأسهم العالم اللساني الفرنسي أنطوان مايه A.Meillet (1866 - 1936) ومن أبرز آرائه أن اللغة «نتاج اجتماعي أو مؤسسة يرتبط تطورها بمحيطها التاريخي والثقافي والاجتماعي، وتتدرج بالنتيجة، بمحيطها هذا وترتبط به ارتباطا وثيقا» (57).

ومجمل كلام العالم (مايه) أن اللغة هي انعكاس لثقافة المجتمع، وحضارته، وهذا السياق الحضاري الذي يمنع من الانفلات الدلالي يعزز موقع النص باعتباره انعكاسا لرؤية إنسانية،

وثقافية، ويفرض على القراء على اختلاف مشاربهم، وانتماءاتهم مراعاة هذا السياق في القراءة النقدية.

والمستقرئ للنظريات الحديثة يلفي إصرار اللسانيين على اعتبار اللغة ملمحا من ملامح السياق الاجتماعي، والحضاري، وهو الإصرار الذي عبر عنه العالم الألسني جون فيرث (1890 - 1960) في ما يرتبط بمضمون محيط الكلام the context of situation، وفي هذا الصدد يصر «على دراسة اللغة كجزء من المسار الاجتماعي أو كشكل من أشكال الحياة الإنسانية وليس كإشارات اصطلاحية. ويقيم دراسة عناصرها، انطلاقا من دراسة علاقتها بالقضايا الاجتماعية» (58).

وجلي من كلام العالم Firth أن دراسة اللغة دراسة تنطلق من اعتبارها رؤية إنسانية تعكس حقيقة اجتماعية، وأغلب الظن أن دراسة اللغة ضمن سياقات معينة تبعدها عن الدراسة الصورية للغة، وهذا لا يعني الانتقاص من قيمة الدال والمدلول في العملية التأويلية، وإنما البعد الاجتماعي، والحضاري من الأبعاد الأساسية التي تؤطر الممارسة التأويلية ضمن أطر معنوية وروحية، فالسياق الحضاري للنص الأدبي هو منبع القراءات المتعددة، ولعل مصدر التعدد يكمن في الأبعاد الحضارية للنص، ومقتضى كل ذلك أن السياق الحضاري يشمل كل المكونات المادية والمعنوية للمجتمعات الإنسانية، وبهذه الشمولية ينفتح النص انفتاحا حضاريا على غيره من الحضارات الإنسانية الأخرى «لأن النص الأدبي - اليوم - يحمل دلالات متنوعة وفق ما تحدده القراءات المتعددة التي تختلف هي الأخرى باختلاف المكونات الإدراكية للقارئ المنفتح على إطاره الحضاري الذي ينتمي إليه، ضاربا بذلك لازمة الانكفاء على أحادية التصور، متخذا سبيل الانفتاح كقوة دلالية لتفجير مكبوته المكتوم» (59).

فالانفتاح الدلالي كما أقر بذلك الناقد عبد القادر فيدوح هو الذي يمنح مشروعية تعدد القراءات من جهة، ويخلص ذات القارئ المكبلة بقيود القراءة الأحادية من جهة أخرى، ثم إنه أومأ إلى مفهوم نقدي أزعم في هذا المقام أنه رؤية نقدية أصيلة تؤسس لمفهوم الاستشراف النقدي، بيان ذلك أن الباحث ربط تباين مستويات المتلقين في القراءة النقدية.

بتباين القوة الاستيعابية للقراء، وفي هذا إشارة واضحة إلى أن التعدد يفضي إلى الانفتاح الحضاري، لأن حبس الذات في دائرة القوالب المرسومة يؤدي إلى الانكفاء، والتقوقع على النفس، ومن ثم يتحول الانفتاح من مجال الدلالة إلى مجال الانفتاح الحضاري بكل ما تحمله كلمة السياق الحضاري من انعكاس لثقافة العصر وروحه.

الخاتمة

والحاصل أن الانفتاح الدلالي لا يصطدم مع توسيع طاقات النص وإمكاناته التعبيرية وإثرائه، وهو إثراء تكفله طبيعة النص اللغوية الخلاقة، وسياقه الحضاري والحيوي، بيد أن الانفتاح لا يعني الانفلات من أطر النص وثوابته، بل إن الانصياع لمرجعيات النص المختلفة هو الذي سيفضي إلى تفجير المكبوت في الخطاب، ولا جرم أن إدراك لطائف النص الأدبي، وأسراره مرهون بقراءة نقدية هادئة موضوعية تستجيب لنداء النص، وتنفتح عليه انفتاحا عقلانيا يقدر حقائقه، ويحترم سلطاته.

الهوامش

1 سيزا قاسم، توالد النص وإشباع الدلالة: تطبيقا على تفسير القرآن، مجلة «البلاغة المقارنة ألف»، العدد الثامن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع 1998، ص32.

2 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رجب 1415 هـ - يناير 1995، ص 77.

3 علي حرب، قراءة ما لم يقرأ (نقد القراءة)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 61/60، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، جانفي - فيفري، 1989، ص 41.

4 بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، صيف 1988، ص 47، ينظر دراستنا (قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك)، مجلة عالم الفكر، العدد 2، المجلد 33، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر - ديسمبر 2004، ص 52-53-60.

5 مصطفى ناصف، نظرية التأويل، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1420هـ - مارس 2000، ص 227.

6 عبدالقادر فيدوح، النص المتعدد ولانهائية التأويل، مجلة ثقافات، العدد 18، كلية الآداب، جامعة البحرين، 2006، ص 28.

7 محمد مفتاح، مجهول البيان، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص101.

8 مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص 160.

9 روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، 1994، ص 315.

10 حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عيون، المغرب، 1984، ص 68.

11 حسن حنفي، قراءة النص، مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد الثامن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع 1998، ص 17.

12 ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، الطبعة الثالثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1401هـ - 1981، ص 86 و87. وقريب من معنى التفاضل بين الناس في الممارسة التأويلية، واختلافهم من حيث الإدراك، ومراتب الاستيعاب العقلي ما ذكره الجاحظ في البيان والتبيين، وهو رأي في منتهى التحقيق والعرفان. يقول الجاحظ - رحمه الله - «ولو شاء الله أن ينزل كتبه ويجعل كلام أنبيائه وورثة رسله لا يحتاج إلى تفسير لفعل، ولكنا لم نر شيئا من الدين والدنيا دفع لنا على الكفاية، ولو كان الأمر كذلك، لسقطت البلوى والمحنة وذهبت المسابقة والمنافسة»، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1395 هـ - 1975، الجزء الثالث، ص 376.

13 روبرت كروسمان، هل يصنع القراء المعنى - ترجمة مالك سليمان، مجلة الموقف الأدبي، السنة 26، العدد 34، دمشق، اغسطس 1996، ص 22.

14 الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط الحلبي، القاهرة، 1957م، الجزء الثاني، ص 72.

15 محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 89.

16 أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة: أنطوان أبوزيد، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1996، ص 62.

17 عبدالقادر فيدوح، النص المتعدد ولانهائية التأويل، مجلة «ثقافات»، العدد 18، 2006، ص 31. وخليق بالإيماءة أن فكرة توسيع مجال الاحتمال الدلالي، والتخمينات التأملية في الممارسة التأويلية تنطلق من الحفر الدائم، والمستمر في طبقات النص المختلفة، بغية تحريك الساكن، ومما له علاقة بهذا المعنى ما ذهب إليه الباحث عبد القادر فيدوح في ربطه القراءة النقدية بفن السؤال الذي يروم استجلاء ماهية المتغيرات النصية، إذ يقول: «النص إثارة السؤال، وتحريك التراكم المعرفي، يحفز المشاعر، وينتصر على الثوابت فيه، تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد، وتزيح عنه الثوابت لكشف مكوناته وهو ما يجعل القارئ يتعدد، ويتغير بتغير القراءات». النص المتعدد ولانهائية التأويل، مجلة ثقافات، العدد 18، 2006، ص 28.

18 المرجع نفسه، ص 32.

19 نصر حامد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقة (الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1995، ص 112

20 Riffaterre, Michael, semiotic of Poetry, Indiana university Press, Methuen, 1978, p 165.
الراغب في الاستزادة في أصناف القراء في النقد الجديد فليرجع إلى كتاب: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 137-138-139.

21 محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 112.

22 والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994، ص 158.

23 سعد كموني، العقل العربي في القرآن، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، ص 55.

24 محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 112.

25 ينظر: أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 70-71- 72 - 73.

26 علي حرب، قراءة ما لم يقرأ (نقد القراءة)، ص 48-49.

27 مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص 178.

28 المرجع نفسه، ص 226-227.

29 مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد الأدبي، ط 2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1981، ص 183.

30 طه عبدالرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 139.

31 مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص 201.

32 المرجع نفسه، ص 155.

33 المرجع نفسه، ص 209، يعد المفكر الألماني شليرماخر Schleiermacher (1834) صاحب الفضل في نقل مصطلح التأويل من الاستخدام الكنسي اللاهوتي إلى اعتباره علما لقواعد الفهم، وهو يرى أن أي نص له جانبان: جانب موضوعي متجسد في اللغة، وجانب ذاتي يرتبط بفكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه للغة. وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها، بغية فهم المؤلف، أو فهم تجربته. ينظر كتاب: نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996، ص 20-22، وللإحاطة الشاملة بتفاصيل أسس نظرية شليرماخر الفلسفية، الاستعانة بكتاب: Jean Grondin, L'universalité de L'herméneutique,pp, 86,87,88,89,...100. ففي هذه الصفحات إضاءات، وإشارات شافية لأبرز معالم فلسفة شليرماخر.

34 مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص 202.

35 مصطفى تاج الدين، النص القرآني ومشكل التأويل، مجلة «إسلامية المعرفة»، السنة الرابعة، العدد الرابع عشر المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ماليزيا، خريف 1419هـ - 1998، ص 26 و27 .

36 مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص 211.

37 المرجع نفسه، ص 156.

38 مصطفى الكيلاني، وجود النص الأدبي/ نص الوجود، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، العدد 54 و55، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، جويلية أوت 1988، ص 17.

39 لقارئ الضمني The Implied reader هو من المفاهيم المركزية التي شكلت نظرية التجربة الجمالية عند إيزر، وهو قارئ مفترض من المؤلف بصورة لاشعورية، وهو الذي يخلق النص. لمزيد من الإشباع المعرفي في هذا المفهوم النقدي يرجع إلى كتاب: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، الطبعة الأولى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1997، ص161 - 162 - 163 .

40 فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة «الفكر العربي المعاصر»، العدد 48/49، مركز الإنماء القومي بيروت، لبنان، يناير/ فبراير 1988، ص 98.

41 علي حرب، قراءة ما لم يقرأ (نقد القراءة)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص 49.

42 نصر حامد أبو زيد، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة «فصول»، المجلد الأول، العدد الثالث،القاهرة،أفريل 1981، ص 158، للتوسع، والاستفاضة في مفهوم مقولة المقاصد ينظر كتاب: مصطفى ناصف، نظرية التأويل، ص 40.

43 محمد مفتاح، مجهول البيان، ص 105.

44 نصر حامد أبو زيد، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، ص158.

45 من المحاولات النقدية الجادة التي رمت استكشاف حقيقة مراعاة مقاصد المؤلف في العملية التأويلية محاولة الباحث عبدالعزيز حمودة في كتابه القيم: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1417هـ، إبريل 1998، ص 328-329 - 330، ففي هذه الصفحات إضافات نقدية جليلة القدر، عظيمة الفائدة.

46 محمد مفتاح، مجهول البيان، ص106.

47 المرجع نفسه، ص 106.

48 المرجع نفسه، ص 106.

49 عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 378.

50 حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص 76.

51 كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1975، ص 32 و33 .

52 عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص330.

53 حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص77.

54 يشكل السياق وظيفة من الوظائف الست التي يقوم عليها الخطاب من المنظور اللساني، ولا محيص عن اعتبار اللغة تقوم بوظيفة الرمز إلى الموجودات المعبر عنها، وقد أبرز كثير من الباحثين أهمية السياق في إدراك الإمكانات التعبيرية المختلفة، وصورها اللغوية، وغير اللغوية. وفي هذا الصدد يرى استيفن أولمان أنه: «لو روعي السياق بدقة واطراد أكثر لأمكن التخلص من كثير من الاقتباسات والترجمات والتفسيرات

الخاطئة». دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، دار الطباعة القومية، القاهرة، 1962، ص 51، الراغب في الاستفادة من مفهوم السياق، وأثره في عملية التواصل، ينظر كتاب: عبدالسلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص 159.

55 عبدالسلام المسدي، النقد والحداثة مع دليل بيليوغرافي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ص 51.

56 مصطفى تاج الدين، النص القرآني ومشكل التأويل، ص 27 و28، ولعل السياق الذي اصطنعناه في موانع الانفلات من قيود التأويل هو: السياق بمفهومه العام، والشامل، ذلك أن مصطفى تاج الدين يقسم السياق إلى: السياق المقامي، والسياق النصي، والسياق الثقافي، مستلهما هذه القسمة الثلاثية من دراسة أمبرتو إيكو في كتابه القيم الذي صدر سنة 1990 بعنوان: حدود التأويل: Les Limites de L'interprétation، وخليق بالإيماءة أن هذا الناقد الإيطالي الحصيف أسهم إسهاما نقديا، ومعرفيا في دراسة كثير من المعضلات النقدية، ومن الغريب الواقع أن هذا الناقد في كثير من آرائه يتقاطع مع كثير من القدامى من مفسري القرآن الكريم خاصة في كتابه النفيس حدود التأويل، والقارئ للكتاب قراءة حصيفة هادئة يجد أن هذا الناقد المتمرس في صناعة النقد، وعلم السيميوطيقا يقترب اقترابا مذهلا من مقاربات بعض القدماء في تأويل النص القرآني. والراغب في الاستزادة من مصنفاته وإسهاماته الفكرية والأدبية والنقدية والروائية، ينظر تقديم وترجمة: عبدالرحمن بوعلي، بعنوان: مع أمبرتو إيكو، مجلة نزوى، العدد الرابع عشر، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، مسقط - سلطنة عمان، أبريل 1998، ص 63 - 69، وقد تضمنت هذه الصفحات ترجمة ذاتية للمؤلف، وحوارا خاصا معه يفي بالغرض المقصود من إضاءة جوانب من شخصيته العلمية والأكاديمية والنقدية.

57 ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، الطبعة الثانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1403هـ - 1983، ص 280.

58 المرجع نفسه، ص 282.

59 عبدالقادر فيدوح، النص المتعدد ولانهائية الدلالة، مجلة «ثقافات»، العدد 18، ص 27.

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

نقد النقد أم الميتانقد؟ (محاولة في تأصيل المفهوم)

د. باقر جاسم محمد (*)

1- مقدمة

تشير المعطيات التاريخية المدونة المتيسرة إلى أن عالم الأدب قد عرف النقد منذ القدم، ثم سرعان ما عرف هذا العالم نقد النقد من دون أن تطلق عليه هذه التسمية. وكان ذلك في بلاد الإغريق في القرن الرابع قبل الميلاد.

فإذا كانت التأملات الأولى حول الأدب والفن، كما جسدها أريستوفانيس في مسرحيته المعنونة «الضفادع»[1]، وكتابات أفلاطون وأرسطو، قد تضمنت البذرة الجنينية الأولى لنظرية النقد وممارسته، فإنه يمكن إرجاع البدايات الأولى لنقد النقد إلى زمن بواكير التشكل الأول للنقد نفسه. وذلك حين بدأت النظريات الأدبية تتفرع وتتخذ لنفسها مسارات مختلفة. إذ مما لا شك فيه أن أي نظرية جديدة في النقد تنطوي، ضمنا أو صراحة، على نقد لما سبقها من نظريات. فمثلا يمكن القول إن نظرية أرسطو في المحاكاة، التي فصلها في كتابه «فن الشعر» أو Poetics، تتضمن ردا غير مباشر على نظرية أفلاطون في المُثل التي وردت في كتابه «الجمهورية». ففي هذا الكتاب، قدم أرسطو نظرية جديدة تعبر عن فهم للأدب والفن وموقف إزاءهما مختلفين عما طرحه أفلاطون. وبذلك، يمكن أن تعد نظرية أرسطو البذرة الجنينية الأولى التي وصلتنا مما يمكن عدُّه نوعا من نقد النقد «النظري»[2]. ويمكن لنا أن نقول إن أي إضافة إلى نظرية الأدب أو أي تكييف أو تحوير في التصورات النقدية إنما يقع في حقل نقد النقد «النظري»، ومن الناحية التاريخية نلاحظ أن ظهور أولى الكتابات في نقد النقد «التطبيقي» في الحضارة العربية قد تأخر لحين ازدهار الحركة النقدية العربية في

(*) كلية الآداب - جامعة بابل - الجمهورية العراقية.

القرن الرابع الهجري. أما في الحضارة الغربية فقد تأخر ذلك الازدهار إلى ما بعد ظهور الطباعة والنشر في القرن الخامس عشر الميلادي وانتشار ظاهرة التعليق على ما يكتبه النقاد الآخرون.

ونلاحظ هنا أن هذه الكتابات في مجال نقد النقد، على كثرتها وتنوعها، قد بقيت حتى الآن تدور في فلك النقد الأدبي والرد على مزاعمه النظرية والتطبيقية. ولم تنهض بما يجعل منها نظرية مستقلة في نقد النقد. وذلك على الرغم من وجود عدد كبير من الدراسات والمقالات التي مارست نقد النقد أو وضعت مصطلح «نقد النقد» في عنواناتها - ولنا رأي في هذا المصطلح سنعرض له لاحقا - أو أشارت إليه في متونها. ففي كتاب «النقد والنقاد المعاصرون»[3] للراحل محمد مندور، وهو من بواكير ما كتب في نقد النقد في الثقافة الأدبية العربية المعاصرة، نجد ممارسة لنقد النقد من دون ذكر للمصطلح في المتن أو العنوان. فمندور يتحدث عن جهود نقاد محدثين من أمثال حسين المرصفي والعقاد والمازني ولويس عوض ويحيى حقي، ثم يعرِّج على النقد الأيديولوجي من منطلق الدعوة له وليس نقده. وقد خلا الكتاب تماما من ذكر نقد النقد. وأخيرا كرست مجلة «فصول» المتخصصة في النقد الأدبي ملفا لموضوعة نقد النقد[4]. وقد أسهم في هذا الملف نقاد وباحثون، هم: الدكتور صبري حافظ، الناقد والأكاديمي المعروف، الذي كتب حول «قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية»، حيث يخضع للتمحيص ما قدمه النقد الأدبي خلال القرن العشرين من إنجازات معرفية مهمة واستثنائية. وينبه إلى ما اكتنف هذه الإنجازات من فجوات تدفع الباحث إلى أن يطرح أسئلة معرفية مهمة. أما عبدالغني بارة فيكتب حول «تحولات النظرية النقدية المعاصرة: مقاربة تفكيكية في ثقافة التجاوز وعولمة المفاهيم». ويقوم الباحث، هنا، بنوع من الحفر في الأنساق المعرفية والثقافية، واضعا الانتقالات التي تحدث على مستوى المفاهيم والمصطلحات على طاولة الفحص والمساءلة العلمية. ويكتب أحمد صديق الواحي حول «نقد النظريات اللغوية المعاصرة»، فيخرج قليلا عن المسار الأساسي للملف مناقشا النظريات اللغوية الحديثة والنقد الموجه إليها. ويكتب محمد صالح الباعمراني حول «المسألة الأجناسية.. قراءة عرفانية»، فيركز جهده على نقد نظرية الأجناس الأدبية وبيان أوجه القصور فيها. ويقترح البدائل التي يراها مناسبة. أما إدريس الخضراوي فيكتب حول «نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر: الوعي بالحدود والضوابط»، فيعرض في مقالته لكتاب الناقد محمد الدغمومي من منطلق المحاورة التي تتبنى وتناقش. لكن هذا المنطلق لا يصل إلى حد الموقف المغاير مع ما طرحه الدغمومي، ليصل في نهاية المطاف إلى إثارة أسئلة النقد الأدبي ونقد النقد. وعرضت أمل التميمي ثلاثة نصوص في نقد النقد العربي القديم كما طرحها ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر»، موضحة كيف فهم ثلاثة من النقاد العرب المعاصرين هذه النصوص. وقد تضمن

العدد حوارا مع تزفيتان تودوروف صاحب كتاب «نقد النقد»، تحدث فيه عن الطبيعة الحوارية لما اقترحه في كتابه هذا. واللافت للانتباه في هذا الملف أن أيا من الباحثين المسهمين لم يول مسألة الحاجة إلى التأسيس لنظرية جديدة تدعم فكرة استقلال نقد النقد اهتماما يذكر. هذا، فضلا عن عدم الإشارة إلى وجود المشكلة أصلا. ونقرأ، في سياق الأدبيات التي بحثت في موضوع نقد النقد، ما فعله الدكتور أحمد فرشوخ من تكريس الفصلين الثالث والأخير من كتابه «حياة النص» لنقد النقد. لكنه لا يلامس فكرة استقلال حقل نقد النقد من قريب أو بعيد. أما فخري صالح، فإنه يرى أن «... نقد النقد... موجود، وهناك نقاد يراجعون تجارب النقاد السابقين، وبهذا نصل إلى **أن العملية النقدية لا تنتهي عند علاقة النقد بالنص للمرة الأولى فالنظريات النقدية التي نطالعها في لغات عدة، والتي تنشأ وتتطور هي إعادة نظر دائمة للعلاقة بين التيارات النقدية التي تتراكم عبر العصور**»[5] (التوكيد من الباحث). وهو بذلك يحدد إطار نقد النقد في مراجعة بعض النقاد لما يكتبه زملاء لهم. ويرى أحد الباحثين أن «نقد النقد غالبا لا يحدد على المستوى الشكلي، الإطار المصطلحي للأزمة. بل يأتي الرأي على شكل تصدير لمشكلة الشعر وتهرب من استحقاقات النص نفسه»[6] ولا يتصدى الباحث، هنا، للنظر النقدي في أسباب هذا القصور في الأداء، بل يحيل قضية نقد النقد برمتها إلى الرأي المعروف حول رجحان النص الأدبي، والشعري بالتحديد، على النقد الأدبي. ويكتب ناقد معروف هو الدكتور عبد الله أبو هيف كتابا في نقد النقد من دون أن نعثر لديه على تعريف مخصوص لنقد النقد. فالناقد يوجه نقده إلى النقد الأدبي العربي قائلا: «إن التفكير الأدبي العربي الحديث منذ الخمسينيات مرهون بتحكميات سابقة على التجربة الأدبية وخارجة عنها، مظهرها القبليات المتعدّدة، وباعثها نزوعات النظرية والأيديولوجيات المختلفة التي غالبا ما أضيفت إلى المبدعات الأدبية والفنية من خارجها، فاحتدمت الساحة الثقافية العربية غالبا بمعارك وهمية أو موهومة، زائفة أو غير أصيلة»[7].

ولعل فعل إلحاق نقد النقد بالنقد الأدبي كان سيستمر طويلا إذا استمر الباحثون والنقاد في إغفال دراسة مظاهر الشبه والاختلاف بين هذين الحقلين، وعدم السعي نحو توكيد السمة أو السمات الجوهرية التي تميز نقد النقد عن النقد الأدبي. والواقع أن حقل نقد النقد قد شهد تطورات حاسمة ومهمة. ولاحظ د. محمد بو عزة أنه «إزاء هذا التطور والتراكم المعرفي في مسار النقد العربي الذي يعبر بدوره عن تغير في بنيات المجتمع وأشكال وسياقات المثاقفة، تنهض مهمة حيوية من مهمات النقد هي ضرورة وعي النقد لذاته وتفكيك خطابه، من خلال إعادة النظر في أدواته ومراجعة مسلماته وتمحيص ممارسته، من أجل استكشاف الإكراهات التي تحول دون النهوض بمهماته المعرفية والثقافية»[8]. وهذا يعني أن الوقت قد حان لطرح الأسئلة المؤجلة بصدد تلك الإكراهات وأهمها مشروعية إلحاق نقد النقد بالنقد الأدبي

أو إنكار تلك المشروعية والتعامل مع نقد النقد بوصفه حقلا معرفيا مستقلا. وعلى أي حال، فإن الفاحص المدقق في الأسباب والعوامل التي أدت إلى هذه الحالة أو الظاهرة الخطيرة سيدرك أن هذه الجهود العلمية والبحثية، رغم أهميتها ورصانتها، لم تنجح في تأسيس بنية نظرية في نقد النقد تسهم في تعزيز استقلال الحقل الذي أسميناه، حتى هذه اللحظة، بنقد النقد للأسباب الآتية:

1- إن هذه الجهود لم ترق إلى مستوى الممارسة الواعية لماهية حقل نقد النقد الخاصة، ولوظيفته، ولآلياته. فلم يطرح سؤال الماهية في هذا الحقل. وقد عومل نقد النقد، صراحة أو ضمنا، على أنه تابع للنقد الأدبي أكثر من كونه ذا طبيعة خاصة ومميزة تماما.

2- ونتيجة لما ورد في (1) أعلاه، فهي لم تقدم جهدا نظريا وفلسفيا مكرسا لتأصيل مفهوم نقد النقد، أو تحديد الأطر النظرية التي تجعل منه حقلا معرفيا مختلفا عن النقد الأدبي.

3- ولم تميز هذه الجهود بين ثلاث صور لنقد النقد، الصورة الأولى متمثلة بالنظرية العامة لنقد النقد بوصفه فرعا معرفيا discipline ذا خصوصية متميزة، والصورة الثانية متمثلة في الممارسة المألوفة في نقد النظرية أو النظريات النقدية. تلك الممارسة التي تحصر اهتمامها على المستوى النظري أساسا، وهو ما اصطلحنا عليه حتى الآن بنقد النقد النظري، والثالثة متمثلة بممارسة ما اصطلحنا عليه بنقد النقد التطبيقي بوصفها قولا على قول نقدي أو مناقشة لمقالة أو دراسة حول نص نقدي بعينه، أو كلاما مكرسا لدراسة نص أدبي أو مجموعة نصوص محددة.

4 - ونتيجة لذلك كله، لم تقدم هذه الجهود، أو تطور، نسقا من المفاهيم والمصطلحات الخاصة بنقد النقد. ولذلك فقد ظلت الكتابة في حقل نقد النقد تابعة للنقد الأدبي.

ولا شك في أن الترابط وثيق بين أسباب ظاهرة عدم وضوح المسافة بين نقد النقد والنقد الأدبي وأسباب عدم تحول الأول إلى دراسة علمية مستقلة أو حقل معرفي واضح المعالم. وقد أدت هذه الأسباب مجتمعة إلى أن تظل تلك الجهود والكتابات عرضية في جوهرها وعشوائية في أهدافها؛ فعجزت عن صوغ مفهوم شامل لطبيعة نقد النقد ومصطلحاته وتقسيماته وغاياته. ولعلنا الآن ندرك طبيعة وحجم هذه المشكلة التي تحتاج إلى جهود متضافرة لعدد من الباحثين المتمرسين في حقل النقد الأدبي والنظرية الأدبية لكي يرسوا دعائم هذه الحقل المعرفي الجديد على أسس علمية راسخة. ولعل هذه المقالة محاولة أولى تصب في سياق هذا الجهد الذي نرجو له أن يحظى بدعم زملاء آخرين وجهودهم.

وعلى أي حال، يمكن لنا أن نقرر أن التطور المهم، الذي يجسد البدايات الضمنية الأولى لوعي نقد النقد بهويته الخاصة، ويظهر الاقتراب الوئيد من تأسيس الجهد العلمي في نظرية نقد النقد على أسس موضوعية، قد كان حصيلة جهود النقاد المحدثين في القرن العشرين.

وذلك حين بدأت نظرية النقد تتطور باتجاه تأسيس نفسها على مبدأ فحص الذات، ومبدأ التبصر والبحث المعمق في حدود التشابه والاختلاف بين شتى اتجاهاتها. ولكن كل ذلك لم يرتق بعد إلى مستوى صوغ نظرية خاصة ومتكاملة لنقد النقد، رغم ظهور بعض الكتابات (كتب أو مقالات) التي تناولت نقد النقد. فهذه الكتابات لم تنظر إلى مسألة نقد النقد على أنها قضية ترقى إلى مستوى تأسيس لفرع معرفي جديد بقدر ما هي نقد للنظريات القائمة، وتصويب لأحكام نقدية بحق نص أدبي بعينه، وتسديد لمسارات ربما تكون قاصرة عن الوفاء بشروط النقد الأدبي. فهي بهذا الوصف أقرب إلى مفهوم الانتقاد critique، وإلى ما يعرف بالمعارك الأدبية التي شهدتها الثقافة الأدبية العربية منها إلى مفهوم نقد النقد التطبيقي الذي يضم كلا من الانتقاد والنقد الأدبي criticism في صيغة متوازنة.

وفي هذا الصدد، نذكر إسهامات بعض نقاد الأدب العربي، أولئك النقاد الذين مارسوا الكتابة في نقد النقد على هذا النحو أو ذاك. فعلى سبيل المثال، يكتب الناقد خلدون الشمعة، منطلقا من موقف هجومي على بعض ما ينشر من النقد الأدبي العربي، قائلا: «... والنقد العربي المعاصر لايزال في جزء يسير منه أسيرا لجملة من الهرطقات التي تفصح عن قصور فاضح في إدراك العلاقة بين النقد والإبداع، وبين النقد والعصر الذي ينتمي إليه النص المنقود»[9]، ونلاحظ هنا أن الناقد لم يضع ما كتبه تحت عنوان نقد النقد لأنه كان منصرفا تماما إلى ممارسة عملية نقد النقد من دون أن يظهر منه ما ينم عن أنه مهتم بتعريف مفهوم نقد النقد نفسه. وينحو عبدالرحمن حمادي المنحى نفسه في الهجوم على النقد الأدبي العربي. فهو يرى أن النقد العربي يعاني جملة ظواهر سلبية هي: التصاغر إزاء الآخر، واللفظية، واستعراض المقدرة، وأخيرا الفوقية[10]. وكل هذا يقع في حقل الانتقاد للممارسة النقدية السائدة من دون الخوض في ماهية نقد النقد نفسه. ولكن الناقد محمد برادة يخطو خطوة إلى الأمام فيقدم ما يمكن أن يكون تعريفا وظيفيا مختصرا لنقد النقد حين يقرر قائلا: «يمكن أن نعد (نقد النقد) من أكثر المباحث صلة بنظرية النقد وجمالياتها لما يتيح من تفحص المقولات وتطبيقاتها، والاحتكام إلى درجات التناسب أو التعارضات بينها، وإلى رصد (الرؤية) و(الموقف) فضلا عن جدوى (المنهج) كإجراءات وفرضيات وآليات عمل»[11]. (التوكيد للباحث). ونلاحظ هنا أنه لا ينظر إلى نقد النقد على أنه حقل علمي مستقل، وإنما يلحقه بنظرية النقد، عندما يصنف نقد النقد على أنه «من أكثر المباحث صلة» بنظرية النقد. وقد أضاف محمد برادة مبينا المسوغات الفكرية لممارسة نقد النقد «إن نقد النقد - في كل الحالات - يكتسب شرعيته وضرورته من كون كل مجتمع يتعيش ويستهلك ويحاور مجموعة من الخطابات لا ينظمها الائتلاف بقدر ما يخترقها الاختلاف والتعارض والتصارع. وكل واحد من تلك الخطابات ينتج مفهومات

ورموزا ومرجعيات أيديولوجية لا يمكن أن تعرف استقرارا نهائيا. وهذه سمة متولدة عن طبيعة الحياة وجدليتها وتجددها. وفي مجال النقد الأدبي، كان نقد النقد دوما المقفز (كذا) الممهد لطرائق إبداعية مستجدة. وهو الضمان الحائل من دون تجمد القوالب وسيادة المنوالية واجترار البلاغة المقننة»[12]. وهكذا يغدو نقد النقد مما يقع في مجال النقد الأدبي. ولعلنا ندرك، الآن، أن هذه الآراء، على أهميتها الواضحة، لا تقدم سوى القليل من العون لتعزيز استقلال نقد النقد لأنها لا تقر بتميزه حقلا معرفيا في الأصل. ويقدم د. عبدالله الغذّامي جهدا نظريا مهما في نقد النقد مقترحا فكرة قصور النقد الأدبي، وداعيا إلى هجره لأنه انشغل بأدبية الأدب وأغفل أهمية الأنساق الثقافية المضمرة، لذلك فإن من المهم، كما يقول الباحث، إحلال النقد الثقافي محله[13] ويقترح ناقد آخر هو نبيل سليمان تقسيما ذا ثلاثة متون للكتابة الأدبية قائلا : إن النص الأدبي المنقود هو المتن الأول، وأن نقد النص الأدبي هو المتن الثاني، وأن نقد النقد هو المتن الثالث[14]. ومع أن هذا التقسيم يتضمن تفريقا بين النقد الأدبي ونقد النقد، لكنه يمكن توجيه النقد له على النحو الآتي:

1- إنه ذو طبيعة زمنية وسببية. فالمتن الأول (النص الأدبي المنقود) سابق في الزمن، ولذلك فهو سبب للمتن الثاني (النقد الأدبي)، والمتن الثاني سابق وسبب للمتن الثالث (نقد النقد). ولا شيء غير هذا.

2- إنه لا يولي اهتماما للتمحيص والبحث في طبيعة نقد النقد الخاصة. ولا يقدم اللاحق من «متن» دراسة نبيل سليمان عونا يذكر في تحديد ماهية نقد النقد، لأنه إنما ينشغل تماما بدراسة جهود النقاد العرب في استثمار الاتجاهات الحداثية في النقد.

3- إنه يفتح الباب أمام متوالية من المتون، كما لاحظ الكاتب نفسه حين قال: «لكن لنقد النقد نقده أيضا - كما سيحاول هذا البحث أن يكون - فهل نقول بمتن رابع ينقد المتن الثالث، ونكون إذن أمام (المتن المربّع)؟ وماذا لو أن الأمر اطرد إلى أس أعلى فأعلى»[15]. وبذلك تضيع حقيقة نقد النقد لأنه يمسي مجرد مستوى من بعض المستويات.

ويستعمل بعض النقاد والأكاديميين مصطلح نقد النقد من دون تحديد لما يقصدونه منه تاركين الأمر لقارئ كتاباتهم أن يستخلص ما يشاء من حدود للمصطلح، من ذلك مقالة للدكتور سلطان سعد القحطاني بعنوان «المقاييس الفنية في نقد النقد الحديث» قدم فيها الكاتب نوعا من ممارسة نقد النقد التطبيقي. وهي ممارسة تنطوي على الانتقاد أكثر من النقد. فعرض للكيفية التي تعامل بها بعض النقاد مع المقاييس الفنية في الشعر من دون أن يظهر الباحث أي اهتمام بتعريف مصطلح نقد النقد نفسه، بل اكتفى بالقول: «لقد قدمتُ هذه النماذج لنرى رد فعل النقد (نقد النقد) [و] هل سلم بهذه الآلية، جملة وتفصيلا، أو كان له عليها تحفظ»[16]. ولنلاحظ هنا إقحام مصطلح نقد النقد في عنوان المقالة وفي متنها من دون ضرورة، لأن

الكاتب كان قلقا بين مصطلح النقد ونقد النقد فجاء بهما معا متجاورين في النص الذي اقتبسناه. وكان نصه المقتبس يوحي بأنه يمكن لأي من هذين المصطلحين أن يحل محل الآخر، لأن هذين المصطلحين مترادفان في الدلالة. ولعل ما يدحض هذا الفهم أو الاستعمال للمصطلحين هو القاعدة العلمية التي تقول إن وجود مصطلحين اثنين لهما معنى واحد يعني أن أحدهما يغني عن الآخر.

2- نقد النقد ونظريات القراءة

حين ظهرت نظريات قراءة التلقي الحديثة واتجاهات نقد استجابة القارئ، أو النقد المكيف لوجهة نظر القارئ، انتقل مركز الاهتمام من المؤلف والنص إلى القارئ بوصفه الذات التي تمنح النص الأدبي حياته الحقيقية وتعيد إنتاج معناه. فصار واضحا أن مهمة نقد النقد قد غدت أكثر تعقيدا. فاتجاهات القراءة المختلفة تتفق على إبعاد النص من مركز الاهتمام الأول. وهي تدافع بشراسة عن حقوق القارئ إزاء ما يمكن أن نسميه بحقوق النص. فهي، في نهاية المطاف، تحصن قراءة الناقد إزاء أي مساءلة علمية أو أخلاقية. ونتيجة لذلك، جرى التضييق على حق ناقد النقد في الاستفادة من عنصر مهم من العناصر التي يمكن أن تؤدي دورا جوهريا في تدعيم موقفه في مواجهة النص النقدي؛ أعني بذلك الدلالة الموضوعية للنص الأدبي الأصلي نفسه، وكونه قرينة مادية ترقى إلى مستوى الدليل.

وإذا كان تعدد مفاهيم القراءة تجسيدا لاختلاف المنابع والمهادات الفلسفية والفكرية والنقدية التي اهتمت بالقراءة، فإن ذلك التعدد في المفاهيم قد انعكس في تعدد المصطلحات التي تستعمل في النقد الأدبي للإشارة إلى القارئ. ولكن اتجاهات نقد استجابة القارئ تتفق جمعيا على إعلاء شأن رؤية القارئ للنص ورجحانها على حقائق النص الشكلية، وتقدم نظريات القراءة نفسها على أنها توصلت إلى حل مشكلة النظرية النقدية. وهي نظريات تزعم أنها قدمت حلولا ثورية لقضايا النظرية النقدية الأساسية. غير أن هذا الزعم يستند إلى مفهوم الانقطاع المعرفي الذي يرى أن تطور المعرفة النقدية ليس سوى عبارة عن لحظات من القطيعة مع الاتجاهات السابقة. ولكن هذا الرأي لا يلقى قبولا عاما. ذلك أن بعض الباحثين المحدثين يعتمد موقفا مغايرا. فمثلا، يرى وليم راي «أن أشد البرامج النقدية جنوحا نحو الراديكالية اليوم ليست خروجا على التقاليد الماضية بقدر ما هي تكملة لها، وليست ثورة بقدر ما هي تطور» [17]، ويمكن لنا أن نضيف أن أي تصورات نظرية نقدية تنطوي بالضرورة، وسواء أكان الأمر ضمنا أو صراحة، على نقيضها. وبهذا يمكن لنا القول إن نقد النقد قد كان في جوهره تطويرا للنظرية النقدية. ولكنه تطوير سيؤدي لا محالة، ونتيجة للتراكم، إلى استقلال نقد النقد تحقيقا لمنطق تاريخ العلم الذي يشهد على تكون الفروع المعرفية الجديدة

واستقلالها في رحم فروع معرفية أخرى مستقرة. ولعل آلية تحقيق هذا الاستقلال ستكون عبر العمل على معالجة ما رصدناه من مآخذ سلبية أربعة على المحاولات السابقة. وسوف يسهم تمحيص ما لم يحظ بالانتباه من جهة، واستكشاف ما هو ممكن، وتأشير تخوم جديدة للنقد تتصل بآفاقه السابقة من دون أن تكون بالضرورة استمرارا لها، من جهة أخرى، في تعزيز نتائج مثل هذه المعالجة.

وإذ تتعدد مناهج القراءة النقدية تبعا لتعدد المنطلقات النظرية. فإن نقد استجابة القارئ، بوصفه نزوعا محدثا نحو تكريس فعل القراءة، يمثل تجميعا لعدد من المناهج النقدية حتى يمكن القول إن نقد استجابة القارئ لا يمكن حصره في اتجاه أو منهج بعينه. فليس نقد استجابة القارئ نظرية نقدية موحدة تصوريا كما تقول جين ب. تومبكنز[18]، وإنما ينطوي على مجموعة من التيارات والاتجاهات النقدية وتشمل النقد الجديد New Criticism، والبنيوية Structuralism، والظاهراتية Phenomenology، والتحليل النفسي Psychoanalysis، والتفكيكية Deconstuction.، وتستثمر هذه الاتجاهات مجموعة من المصطلحات في الإشارة إلى القارئ. وهي تعبر بالضرورة عن اختلاف الأسس الفكرية والفلسفية التي بنيت عليها. فهنالك القارئ الصوري mock reader، والقارئ الضمني implied reader، والقارئ الافتراضي virtual reader، والقارئ الحقيقي real reader، والقارئ المثالي ideal reader، والقارئ الفائق super reader، والقارئ المؤهل qualified reader[19]، ولعل ذلك الاهتمام بتصنيف وتعريف أنماط القراء كان لتوكيد المكانة التي تحظى بها عملية القراءة عند مختلف تيارات نقد استجابة القارئ. وسواء أكانت القراءة «دمج وعينا بمجرى النص» كما يقول أحد الباحثين[20]، أو هي دخول وعي النص على مجرى وعينا، فإنها في كل الأحوال تعني تفاعلا بين وعيين هما: وعي النص ووعي القارئ. وهذا الفهم لكيمياء القراءة يعني أن ناتج هذا التفاعل هو دائما شيء مختلف تماما عن مكوناته الأولى. وإذ نلاحظ أن المهادات الفلسفية والفكرية والنقدية التي اهتمت بالقراءة تمثل اتجاهات مختلفة، فإن ذلك يعني أن كلا من هذه المصطلحات في حاجة إلى عرض واف ومناقشة مفصلة قد لا يكونان متيسرين في هذه المقالة. وعلى أي حال، فيمكن القول إن أهم نقد يمكن أن يوجه إلى هذه الاتجاهات المختلفة هو أنها قد افترضت أن القراءة تتجسد على مستوى التنظير بوصفها نوعا واحدا على مستوى الماهية. وقد أقامت كل تحليلاتها في أساس هذا الافتراض. فاتجهت إلى تحليل القراءة والكلام عليها استنادا إلى هذا المنطق. غير أن الأمر يحتاج إلى شيء من الفحص والتبصر والتمحيص في مسألة كون القراءة ذات ماهية واحدة، وأنها لا تنطوي على إمكان التصنيف إلى أنواع من القراءات. فهل القراءة حقا ذات طبيعة واحدة موحدة، وهل هي غير قابلة للتصنيف؟

مما لا شك فيه أن الإجابة عن مثل هذا السؤال بالإيجاب يمكن أن تؤدي إلى تغيير مهم وجوهري في الموقف من القراءة. وانطلاقا من هذا سنسعى إلى تصنيف القراءة في ثلاثة أنواع، هي: القراءة غير المنتجة، والقراءة المنتجة، وقراءة نقد النقد. وسنرى كيف أن هذا التقسيم يستند إلى أسس علمية هي نتاج استقراء تمظهرات القراءة، وتحليلها، وبناء الاستنتاجات المستمدة من هذا الاستقراء. وهذا ما سنعالجه في الفقرات اللاحقة.

3- القراءة غير المنتجة

إذا كان النص الأدبي هو شرط وجود القراءة، إذ لا قراءة من دون وجود النص الأدبي، فإن القراءة هي الفعل الثقافي الإيجابي الذي يخرج النص من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالفعل. إذن فإن القراءة فعل توصيل، أو هي واقعة اتصالية. لذلك فإنها ذات جوهر خارجي لا يحتم وجود مزايا فنية داخلية، ولن تلزم النص الأدبي بمهمة توصيلية داخلية بحثا عن مغزى أو معنى [21]. وإذا كانت القراءة فعلا إنجازيا يقوم به القارئ، وإذا كانت تجسد طبيعة فهمه واستجابته للنص المقروء، فهي بهذا الوصف شأن ذاتي. فلا أحد يملك أن يسأل القارئ: لم كانت قراءتك على هذا النحو لا ذاك! لأنها، ببساطة، ستكون قراءة غير منتجة .non-productive reading وأعني بالقراءة غير المنتجة أنها ستكون محتجبة بشكل مطلق وستتخذ شكل كلام نفسي غير محرر في شكل قراءة مدونة أو كلام مسموع[22]. وهذا هو المقصود بمصطلح القراءة غير المنتجة. وسنفترض أن القارئ في هذه الحالة، ولنسمه القارئ غير المنتج أو non-productive reader، لن يكون ملزما بإعطاء قراءته صيغة منهجية ما، لأنه لن يصوغها في قالب لغوي شفاهي أو مكتوب. ولذلك فهو لن يبحث لها عن تسويغ عقلي أو منهجي. ولو حللنا طبيعة العلاقات القائمة في القراءة غير المنتجة لرأينا أنها علاقة ثنائية بسيطة طرفاها النص الأدبي والقارئ غير المنتج. والحقيقة أن القراءة غير المنتجة، في واقع الأمر، تتصف بالآتي:

1- إنها مجموعة قراءات وليست قراءة واحدة. فهي قد تكون محدودة العدد أو قد تبلغ الآلاف أو الملايين.

2- لا يمكن فرز هذه القراءات بعضها عن بعض بأي وسيلة ممكنة.

3- إن قراءة كاتب النص الأدبي الأصلي هي واحدة من مجموعة القراءات هذه.

وهذه القراءات غير مرتبطة بزمان أو مكان معينين. وفضلا عن ذلك، فإن القارئ في هذا النوع من القراءة هو قارئ غير تاريخي، بمعنى أنه قد يكون عاش قبل ألف عام أو أكثر أو هو حي الآن أو سيعيش بعد ألف عام. وهو قارئ يختصر مجموعة كبيرة من القراء وليس قارئا واحدا، بل قد يكون آلافا أو ملايين من الأشخاص الذين عاشوا أو يعيشون أو سيعيشون في أزمنة وأمكنة مختلفة، كما هي الحال في القراء غير المنتجين لملحمة جلجامش أو للشعر

الجاهلي أو لروايات نجيب محفوظ أو لشعر شكسبير. وسيكون من المستحيل علينا أن نتصور أنواع القراءات الذاتية التي أنجزوها ولم يصرحوا بها وكم هي متباينة أو متفقة. وربما كانت الزهرة البرية رائعة الجمال التي لم يشاهدها أحد لأنها وجدت يوما في صحراء خالية رمزا لمثل هذه القراءات التي قد تكون جميلة ولكنها غير ذات موضوع بالنسبة إلى نقد النقد لكونها مجهولة تماما. ولعل ذلك هو أحد الأسباب الكامنة في غموض مفهومي القراءة والقارئ، وصعوبة تحديد هذين المصطلحين. هذا، فضلا عن تعدد صورتيهما.

ويوضح الشكل (1) بنية العلاقة الثانية البسيطة في القراءة غير المنتجة.

الشكل (1): القراءة غير المنتجة

النص الأدبي ← .... ← قارئ غير منتج (متعدد، غير تاريخي)

↓

قراءة متعددة

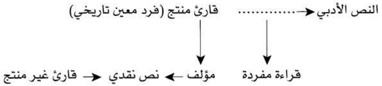
4- القراءة المنتجة

حين تتحول القراءة إلى ممارسة نقدية مدونة ومنشورة، ولنسمها القراءة المنتجة productive reading، فإنها، من دون أدنى شك، ستختلف شكلا ومضمونا. إنها ستكون قراءة واضحة المعالم، وأقرب للموضوعية، وفردية، حتى وإن تعددت صورها. فلا يمكن لأي صورة من صورها المختلفة إلا أن تنسب إلى كاتب بعينه. كاتب له شخصيته المعروفة، وله تاريخه. كما أن القراءة المنتجة ستكون أكثر تعقيدا من الناحية التقنية لأنها ستتخذ شكلا مكتوبا. هذا فضلا عن كون الناقد في هذا الضرب من القراءة سيعتمد منهجا بعينه في إنجاز عمله. إنها قراءة تتصف بكل هذه الصفات لأنها تُنجز من فرد معين هو القارئ الناقد، أو القارئ المنتج productive reader. وهي تنجز في زمان ومكان معينين. وهذا القارئ المنتج سيسعى إلى تقديم صوغ لساني، لطبيعة فهمه واستجابته للنص الأدبي المنقود، في صورة مقالة نقدية لها منطلقاتها الفكرية والنظرية وشروطها المعرفية العامة التي قد تكون ضمنية أو صريحة. وقد يقدم الناقد قراءته المنتجة شفاهيا في محفل أو ندوة أدبية، ولكن ذلك لن يؤثر كثيرا في مقوماتها الأساسية المذكورة أعلاه. إذن سينتج الناقد نصا جديدا ذا طبيعة

معرفية في جوهرها. ذلكم هو النص النقدي. وسيكون لهذا النص النقدي الجديد قراؤه غير المنتجين، وربما قراؤه المنتجون، كما سنرى. ولعل هذه المزايا تؤكد الطبيعة الخاصة للنقد الأدبي، تلك الطبيعة التي تميزه عن الأدب من جهة وعن نقد النقد من جهة ثانية. إذ لم يعد مقبولا ذلك الرأي الذي يغض من قيمة النقد ويجعل منه كلاما ثانيا. ومن المبدعين، الذين يذهبون هذا المذهب، نختار أحد الشعراء النقاد هو الدكتور علي جعفر العلاق الذي يؤكد قائلا: «لقد فارق النقد، بفضل الاتجاهات التأويلية الحديثة، تبعيته للإبداع، تلك التبعية التي تجعل منه قولا ثانيا يدور في فلك قولٍ أول هو القول الأدبي»[23]. ولذا فإننا نميل إلى توكيد ما يميز النقد الأدبي والتنبه إلى كونه فعالية كتابية من الطراز الأول. والنقد الأدبي، وفق هذا التصور، يعبر عن القراءة المنتجة التي تتميز بخصائص ومقومات خاصة بها. وإذا عطفنا الكلام على نقد النقد فإننا نعتقد بوجود أسباب علمية وجيهة تميزه أيضا عن النقد الأدبي؛ وهو ما سنوضحه لاحقا.

إذن ستكون العلاقة البنيوية الجديدة رباعية العناصر بين النص الأدبي والناقد الأدبي - الذي أسميناه بالقارئ المنتج - من جهة، ثم النص النقدي وقارئه الافتراضي غير المنتج من جهة ثانية. وهذا يعني أن الناقد الأول، حين ينشر مقالة نقدية حول نص أدبي معين، فإنه يكون قد أنتج نصا مقروءا. ولذلك فهو قد قبل ضمنيا مبدأ المساءلة المعرفية والأخلاقية على ما ورد في نصه من مزاعم وآراء لأنه قد قبل أن تكون مقالته مفعولا لفاعل، أو ربما لفاعلين كثر، في القراءة الثانية. فكاتب نقد النقد هو نفسه قارئ منتج يضاف إلى القراء غير المنتجين الآخرين. ويظهر الشكل (2) بنية العلاقة الرباعية المركبة في القراءة المنتجة.

الشكل (2): القراءة المنتجة



ونؤكد هنا الأهمية الاستثنائية لعملية النشر في هذا السياق لأنها تخرج رأي القارئ المنتج من النطاق الذاتي الخاص إلى النطاق الموضوعي العام من دون أن يفقد تفرد هذا الرأي فرادته. وهي بذلك تسهم في تشكيل الوعي الأدبي. فإذا كانت القراءة مستوفية لشروطها المعرفية، أنجزت مهماتها المعرفية والأخلاقية بنجاح. أما إذا أخفقت في ذلك،

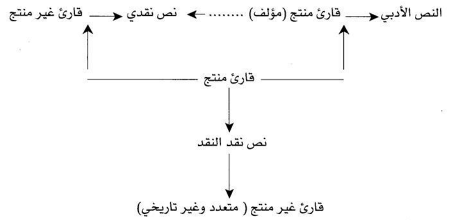
ويمكن تقسيم نقد النقد، في صورته الحالية التي تتجسد في حقل النقد الأدبي، إلى فرعين هما: نقد النقد النظري، وهو ذلك الفعل العلمي الحواري الذي يناقش الأسس النظرية للاتجاهات النقدية السائدة مشككا في جدواها أو في دقتها، ومبينا أوجه القصور فيها. ويوجه هذا النمط من نقد النقد هدفه النهائي نحو اقتراح بدائل للمناهج والنظريات النقدية السائدة التي تكون موضع الدرس النقدي. ولعل أوضح الأمثلة على ذلك ما كتبه آ. أي. ريتشاردز حين كرس الفصل الأول القصير (7 صفحات في الطبعة العربية) للحديث عن فوضى النظريات النقدية»[24]. وكذلك ما قدمه ستانلي هايمان في كتابه المهم «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة»[25] حين وجه نقدا موضعيا في كل فصل كتبه للنقاد الذين عرض لمناهجهم النقدية ثم اقترح، في الفصل الأخير من الكتاب، بديلا توليفيا مكونا من المناهج موضع النقد كافة. كما أن تزفيتان تودوروف قد صنع مثل ذلك في فصول كتابه «نقد النقد»[26]. أما الفرع الثاني من نقد النقد فهو الذي يسلط الضوء على نص نقدي تطبيقي بعينه. فيقوم بعملية استقراء للنص النقدي التطبيقي مبينا الجوانب الإيجابية فيه، ومؤشرا أيضا جوانب الإخفاق بالارتباط مع النص الأدبي الذي درسه النص النقدي. ولعل أوضح مثال على نقد النقد التطبيقي، هو ما كتبه ديفد ديتشس في كتابة «مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق» حيث خصص الفصل الثاني عشر لدراسة نقدية تبين أوجه القصور في نقد د. جونسون لقصيدة لسيداس[27] كما يمكن أن تعد المعارك النقدية التي تدور حول نصوص بأعيانها أمثلة على نقد النقد التطبيقي.

إذن، حين يتصدى ناقد آخر لنقد ما كتبه الناقد الأول فإنه يكون قد ارتكب كل ما قام به الناقد الأول في القراءة المنتجة من تقديم قراءة واضحة المعالم، وأقرب للموضوعية، ومفردة، وشخصية، وتاريخية. فضلا عن أنه سيكون قد قبل أن يتحمل المسؤوليتين المعرفية والأخلاقية اللتين ترتبطان بفعل الكتابة والنشر هذا. كما أنه سيكون قارئا منتجا لقراءة نقدية موضوعها النص الأدبي الذي كان مدار نقد الناقد الأول. وفي هذه الحال تنشأ لدينا علاقة معقدة بل شديدة التعقيد بالقياس إلى سابقتيها. إذ تتكون بنية العلاقة من النص الأدبي وقارئه المنتج، ثم النص النقدي الأدبي وقارئه المنتج، ثم النص الناقد للنص النقدي الأدبي وقرائه غير المنتجين. وستكون علاقة ناقد النص النقدي مع نصين لا نص واحد مما يعني أنه سينجز قراءتين لا قراءة واحدة. فهو سيقرأ النص الأدبي والنص النقدي معا بصفته قارئا ، ومن ثم بصفته ناقدا. إذن فنحن هنا إزاء قراءتين لا قراءة واحدة: قراءة للنص النقدي وقراءة للنص الأدبي. وهذه الأخيرة ستكون مغايرة بالضرورة لقراءة الناقد الأول. لكن ينبغي القول إنها لن تأخذ الشكل المألوف للمقالة أو الدراسة النقدية. إنما ستكون قراءة يعبر عنها ضمنا أو صراحة. وهي ستكون متداخلة مع قراءة ناقد النقد للنص النقدي. وقد تتخذ شكل ردود

واعتراضات وتصويبات لآراء الناقد الأول، أو قد تنزع إلى إعادة فحص وتقويم النص الأدبي برمته. وقد تشمل عملية إعادة الفحص والتقويم أجزاء منه فقط. وبهذا الوصف، فإن قراءة نقد النقد ستكون ذات جوهر حواري متعدد الأطراف. وستدفع قارئ نقد النقد، سواء أكان منتجا أم غير منتج، إلى العودة إلى النص الأدبي وإلى النقد الذي كتب حوله حتى يتوصل إلى تكوين تصور منصف لكل ما كتب. وستعيد طرح الأسئلة المعرفية المرتبطة بتلقي النص الأول. ونؤكد هنا أن الاحتكام إلى النص الأدبي سيكون من أهم وسائل ترجيح رأي على آخر في أي اختلاف بين النص النقدي والنص الذي يتناوله بالنقد. وهذا الصنيع المهم يمكننا من أن نقلل من الغلواء والتطرف في ممارسة حق القراءة، وأن نعيد للنص الأدبي، في الوقت نفسه، شيئا من أهمية الجانب الموضوعي لوجوده ولدوره في العملية الأدبية، ذلك الجانب الذي فقده النص الأدبي نتيجة التركيز الشديد على آليات القراءة وإقصاء النص إلى الهامش من تلك الآليات. كما سيمكننا ذلك من أن نؤكد الأهمية النسبية الخاصة للمعاني التي تضمنها النص الأدبي. فضلا عن إضفاء السمة العلمية أو المنهجية على نقد النقد استنادا إلى حقيقة أن «وجود العلم في أي موضوع يغير شخصيته من العرضي إلى السببي، ومن العشوائي والحدسي إلى المنهجي...» كما يقول نورثروب فراي[28].

ويبين الشكل (3) البنية المعقدة للعلاقات الناتجة من عملية القراءة في نقد النقد:

الشكل (3): قراءة نقد النقد



6- نقد النقد أم الميتانقد

واستنادا إلى ما سبق، فإن علينا أن ننظر في مسألة جوهرية أجلنا الكلام فيها حتى الآن. وتأتي ضرورة النظر في هذه المسألة من أهمية إيفاء الموضوع شيئا من حقه في المجال الاصطلاحي. وأعني بذلك فحص مسألة دقة وأهلية مصطلح نقد النقد للبقاء، وهو في الإنجليزية criticism of criticism. فهل يصلح هذا المصطلح للتعبير عن التغير في الموقف إزاء استقلال الحقل المعرفي الجديد؟ من الناحية التاريخية، نعلم أن نشوء الاتجاهات الحديثة في دراسة اللغة قد اقترن باصطفاء مصطلح جديد هو «linguistics» للدلالة على هذه الاتجاهات، بدلا من المصطلحات السابقة ولاسيما مصطلح فقه اللغة، أو «philology» وهذا يعني أن التغييرات المهمة في الحقل العلمي توجب اعتماد تسمية جديدة له. وفضلا عن هذا المسوغ التاريخي والعلمي، فإننا نرى أن مصطلح «نقد النقد» لم يعد صالحا لوصف المرحلة الجديدة. وذلك للأسباب الآتية:

1- إنه يعبر عن مرحلة سابقة في تطور ما اصطلح عليه بنقد النقد. تلك المرحلة التي لم يكن نقد النقد قد حقق لنفسه منزلة الحقل العلمي المستقل.

2- لا يعبر المصطلح في صورته هذه عن مغايرة جوهرية في ما نعنيه بنقد النقد للنقد الأدبي في ممارسته المألوفة، بقدر ما يجعل منه مجرد تعقيب، وربما تعقيب قادح على النقد الأدبي.

3- إنه لا يحقق مبدأ الاقتصاد في التعبير الاصطلاحي. فالمصطلح المكون من كلمة واحدة أفضل من المصطلح المكون من كلمتين، والذي يتكون من كلمتين أفضل من ذلك الذي يتكون من ثلاث كلمات، وهلم جرا. ولذلك كله، نقترح أن يجري تبني مصطلح جديد يعبر عن هذه النقلة المنهجية في النظر إلى الظاهرة الموسومة بنقد النقد. ويظهر الاستقراء أن الكتابات في اللغة العربية، حول هذا الموضوع، قد التزمت بمصطلح نقد النقد، أو بالإنجليزية criticism of criticism. أما الكتابات في اللغة الإنجليزية فهي تتقلب بين مصطلحين في الاستعمال هما: مصطلح نقد النقد، وهو الأكثر شيوعا، ومصطلح الميتانقد، وهو في الإنجليزية «metacriticism» وفي الفرنسية «métacritiques» والمصطلح الذي نقترح الالتزام به ونفضله لأسباب علمية وجيهة هو مصطلح «الميتا نقد» وهذا المصطلح، في تقديري، له سمة اصطلاحية واضحة، فهو ليس مجرد إضافة لغوية لكلمة النقد إلى نفسها، ولكنه يعبر عن مستوى من الاشتغال المنهجي والمعرفي مختلف عن النقد الأدبي. كما أنه ليس بعيدا عن حقل اللسانيات وعن مصطلحات من مثل الميتافيزيقا «metaphysic»، والميتالغة «metalanguage»، والميتاخطاب «metadiscourse»... إلخ. ولذا فإن هذا المصطلح يعطي مسألة البعد المفهومي لنقد النقد قالبا اصطلاحيا أوضح وأدق. إذ كما تختلف الميتافيزيقا عن الفيزيقا، يختلف الميتانقد عن النقد الأدبي، وكما تختلف اللغة عن الميتالغة لأن الأخير يعبر عن كلام اللغة حول

نفسها فإن مصطلح الميتانقد يعبر عن كلام موضوعه النقد الأدبي. وهذا مما سيساعد في فك التداخل والاشتباك بين النقد الأدبي والحقل العلمي الجديد. فما هو من النقد ليس من الميتانقد، وإنما هو موضوع قد يدرسه الميتانقد. ويختلف الميتانقد عن النقد الأدبي ليس في الموضوع الذي يدرسه فقط وإنما أيضا لأن الأخير، أعني الميتانقد، أقل حرية في الجانب الذاتي من عملية القراءة وأكثر نزوعا نحو المنهجية. وسيكون ممكنا أن نشتق من مصطلح الميتانقد مصطلحا آخر هو «ميتاقارئ»، أو meta reader، ونضيفه إلى جملة التوصيفات الاصطلاحية للقارئ التي ذكرناها سابقا. ويمكن القول إن الميتاقارئ هو قارئ منتج في حقل الميتانقد، وذلك تمييزا له عن القارئ المنتج في حقل النقد الأدبي.

وهنا تنبغي الإشارة إلى حقيقة مهمة، ألا وهي أن الميتانقد مفهوم واسع الدلالة. ولا ينحصر موضوعه في النقد الأدبي والنصوص الإبداعية في الفنون القولية مثل الشعر والقصة والرواية، وإنما يتفرع أفقيا ليشمل أنواع الميتانقد في الفنون الأخرى مثل المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية. فضلا عن الميتانقد في حقل الدراسات الإنسانية عامة وفي حقول الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ. كما يمكن أن يتفرع رأسيا ليشمل الميتانقد الشعري والميتانقد القصصي والروائي. ولعل هذه المزية، أعني كون الميتانقد يتفرع أفقيا ورأسيا، تدل دلالة واضحة، بل قاطعة، على كون الميتانقد فرعا معرفيا رئيسا مستقلا بنفسه، وليس مجرد ممارسة جانبية في حقل النقد الأدبي أو ردا عليه.

7 - وظائف الميتانقد

إن اختلاف موضوع الميتانقد، كما سبق القول، واستقلاله بوصفه حقلا معرفيا له آلياته ومصطلحاته الخاصة، سيؤدي بالضرورة إلى أن تكون له وظائف مختلفة بهذه الدرجة أو تلك عن النقد الأدبي.

ويمكن هنا أن نحصر وظائف الميتانقد الأدبي في الآتي:

1 - إنه يقوم بقراءة مزدوجة الهدف، فهو يقرأ النص النقدي قراءة محاورة واختلاف، وفي الوقت نفسه، ينجز قراءته الخاصة للنص الأدبي المنقود. ويكون هذا الفعل واضحا تماما في الميتانقد التطبيقي. على أن الميتانقد النظري لا يخلو من عودة إلى النصوص الأدبية بإشارات سريعة لإسناد وتدعيم الحجج التي يذهب إليها الباحث في الميتانقد النظري.

2 - إنه يقوم بتفكيك مقولات النقد الأدبي لفحص العناصر الأيديولوجية الثاوية في المزاعم النظرية. وهو يكشف عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي كونت الحاضنة السياقية له، وجعلت الناقد يتبنى منهجا نقديا من دون سواه. ويضع عمل الناقد ونصه النقدي في سياق أكبر. والواقع أن هناك علاقة وثيقة بين نقد النقد والتفكيك. يقول دريدا: «يتميز التفكيك عن النقد. فالنقد يعمل دوما وفق ما سيتخذه من قرارات في ما بعد، أو هو يعمل عن

طريق محاكمة. أما التفكيك فلا يعتبر سلطة المحاكمة أو التقويم النقدي هي أعلى سلطة. إن التفكيك هو أيضا تفكيك للنقد. وهذا لا يعني أننا نحط من قيمة كل نقد أو كل نزعة نقدية. لكن يكفي أن نتذكر ما عنته سلطة النقد عبر التاريخ»[29]. وهذا يعني أن الميتانقد يمثل ممارسة فكرية وكتابية مختلفة تماما في مناهجها وغاياتها عن النقد الأدبي.

3 - إنه يحدد طبيعة الأنساق المضمرة الذاتية والنفسية والثقافية التي جعلت الناقد الأدبي يتبنى منهجا نقديا معينا من دون سواه.

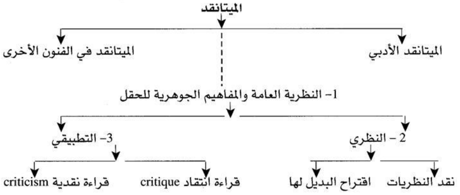
4 - إنه يكشف عن صيرورة النقد الأدبي وتحولاته. وهو يربط بين العوامل السياقية الخارجية التي تحفز عملية التطور الأدبي، ومن ثم تطور النقد الأدبي نفسه، والعوامل الداخلية الذاتية المستمدة من الوعي بضرورة التغيير المحفزة بالتأمل. وهذا النوع من الوعي لا يرتبط بالضرورة بالمؤثرات الخارجية، وإنما هو نتاج تأمل الشعراء والكتاب في جوهر عملهم الإبداعي، ويحدد الميتانقد دور كل من هذين النوعين من العوامل.

5 - إنه يدرس لغة النقد الأدبي وآلياته بوصفه معطى أدبيا ذا طبيعة خاصة يقوم على المزاوجة بين حرية الإبداع من جهة والالتزامات المنهجية والمعرفية من جهة أخرى.

6 - إنه يعمل على إعادة تشكيل وعي القارئ غير المنتج ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد الأدبي بحق عمل أدبي بعينه إلى مسألة معرفة كيف قال الناقد ذلك ولم؟! وهذه الوظيفة ذات طبيعة بيداغوجية واضحة.

وقبل أن ننهي هذه الفقرة، نرى من الضروري أن نقدم هنا تصورا لترسيمة تعبر عن صيغة البنية المركبة للميتانقد ومكوناته الأساسية، وترابط العلاقات الوثيق بينها. وتمثل الترسيمة رقم (4) هذه الصيغة.

الشكل (4):



واستنادا إلى كل ما سبق، سيسهم ما اقترحناه في تمكيننا من أن نبعد عن حقل الميتانقد كل العروض الشارحة للنظرية أو التي تسعى إلى تبسيطها وجعلها مفهومة من القارئ العادي. وهو ما يسمى في الإنجليزية popularization. وكذلك نبعد كتب النقد الأدبي المنهجية التي تعلق على الاتجاهات والنظريات النقدية من دون أن تتضمن وجهات نظر تتسم بالعمق والأصالة. وقل مثل ذلك بالنسبة إلى كل الأطروحات التي تقبل ما يرد من مقولات في النظرية النقدية من دون مساءلة معرفية أو مغايرة في المواقف الفكرية أو المنهجية، وكذلك العروض السطحية لكتب النقد الأدبي في الصحافة.

8- الميتانقد التطبيقي والاختيار بين ثلاث إمبرياليات (الشروط المنهجية)

في النقد التطبيقي، يمكن، من وجهة نظر الميتانقد، أن نعد أي مقالة نقدية قراءة محكمة[30]، حين تلتزم جملة من الشروط الموضوعية. ورغم أن القراءة المحكمة كانت من مصطلحات النقد الجديد الذي ازدهر في أمريكا بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، فإنها حافظت على أهميتها بعد أن انتهت حركة النقد الجديد بما لها وما عليها. ولعل ذلك يرجع إلى أن المصطلح يعبر عن مفهوم إجرائي دقيق يتجنب التعميمات ليركز على ما هو محدد. وهو مفهوم ينشغل بأدق التفاصيل بالقدر نفسه الذي ينشغل فيه بالكليات مثل موقف الكاتب الفكري والمعنى الشامل للنص الأدبي، كما يوجه الاهتمام إلى كل التوترات الدينامية والتناقضات أو المشكلات في الصور والأسلوب والمحتوى ولغة النص الأدبي. وإذا لم تلتزم القراءة النقدية المنتجة بمثل هذه الشروط الموضوعية، جاز لنا أن نعدها قراءة رديئة أو مخفقة. ولكن كلامنا هذا ليس دليلا على النزوع نحو الأحكام التقويمية الجاهزة، لأنه لم يكن إلا نتيجة منطقية لقراءة علمية ومنهجية دقيقة. وفي كل الأحوال فإن القراءة النقدية تتحمل مسؤوليتين جسيمتين: علمية وأخلاقية. ولنا أن نضيف أن القراءة الحديثة، إذ تنزع إلى إعلاء شأن الذات القارئة، وتمنحها حقوقا استثنائية في منح الحياة للنص مرة بعد أخرى، فإن ذلك قد يعني أنها تتهاون أو تقصر في العمل على إنصاف النص الأدبي من أي أحكام ذاتية لا تحتكم إلى ضابط منهجي. وهي بذلك لا تحصن نفسها ضد التحول إلى محض قراءة انطباعية. ولكي نرتقي بخطابنا النقدي إلى المستوى العلمي والمنهجي المنشود، لا بد من اعتماد جملة معايير أو ضوابط معرفية أساسية ينبغي أن تتوافر في أي قراءة نقدية حتى يمكن أن نصفها بالقراءة المحكمة التي تنجز مهمتها المعرفية فترتقي إلى مستوى القبول العلمي من جهة، وتنجز مهمتها الأخلاقية من جهة ثانية، وبصرف النظر عن موقفها من النص الأدبي الذي تتناوله بالتحليل والدرس. ويمكن إيجاز هذه المعايير والضوابط المنهجية بالآتي:

1 - دقة أحكام الناقد المستندة إلى وقائع نصية مأخوذة من النص المنقود، وعدم تناقض هذه الأحكام.

2 - دقة تصنيفاته للظواهر النصية المدروسة.

3 - وضوح المنهج في ما يطرحه الناقد من آراء. والتزام الناقد بسياقات في التحليل والرصد لظواهر النص المنقود منسجمة مع منهجه الذي ارتضاه لنفسه.

4 - دقة استخدام المصطلحات المتخصصة ووضوح مقاصد الكاتب من استعمالها.

5 - سلامة لغة النص النقدي ودقة صوغها، وخلوها من الغلط في التركيب النحوي وفي ضبط علامات التنقيط بوصفها جزءا مهما من نظام الكتابة.

6 - تناسق إستراتيجيات القراءة التي اعتمدها الناقد وأقام على أساسها قراءته النقدية وتناسبها مع طبيعة النص الأدبي المنقود ومع الضرورات الفكرية والمعرفية التي تنبثق من داخله.

ولأن هذه المعايير تنتسب إلى حقل المنهج العلمي، فإن من البداهة أن يلزم الميتاناقد نفسه بها أولا، وأن يعكس هذا الالتزام في ما ينشئ من دراسات في حقل الميتانقد، سواء في مناظراته مع النص النقدي أم في قراءته للنص الأدبي الأصلي ثانيا. وإذا كان افتقار القراءة النقدية إلى أي من هذه الشروط المعرفية من المؤاخذات التي تعد نقصا مهما فيها، فإن افتقارها إلى بعض أو كل هذه الشروط يجعل من حق الميتاناقد أن يقول كلاما ينبه إلى هذه العثرات بدقة وصرامة لأنه ينشئ عملا علميا يتحرى الدقة والموضوعية. وهذا العمل نتيجة منطقية للوصف والتحليل والاستقراء، ومن ثم صوغ النتائج. وإذا كان البعض يعتقد، وله الحق في ذلك، أن لا سبيل للمفاضلة بين قراءة وأخرى انطلاقا من مبدأ حرية القراءة الذي تنافح عنه مناهج استجابة القارئ الحديثة، فإننا نقول له إن ذلك صحيح تماما. ولكنه صحيح فقط على مستوى القراءة غير المنتجة. تلك القراءة المحتجبة احتجابا مطلقا كما أوضحنا سابقا. أما حين تكون القراءة منتجة، وحين تتخذ شكلا لسانيا ومنهجا قابلين للوصف والتمحيص والدراسة، وحين تنشر حتى تغدو شأنا عاما ينقل فعالية القراءة من حالة التلقي الذاتي الكامن إلى التلقي المفصح عنه والمؤثر في الآخرين، فإن لدينا من الاعتبارات العقلية، ومن التراث المعرفي والمعايير والضوابط العلمية ما يمكننا من الرصد والتمييز بين قراءة وأخرى. ولو استثمرنا هذا التراث على نحو صحيح، وطبقنا ما اقترحناه هنا من المعايير والضوابط على ما ينشر من الكتابات في النقد الأدبي، لرأينا أن كثيرا منها يفتقر إلى مثل هذه المقومات الأساسية. ولعلنا سنكتشف أن الحاجة إلى الميتانقد ليست محض ترف فكري، بل هي حاجة علمية وعملية أساسية نحن في حاجة ماسة إليها حتى تكون كتاباتنا في الميتانقد إسهاما في صيانة الفعل الثقافي الإبداعي في حقول الشعر والرواية والقصة القصيرة والنص الأدبي المفتوح من المجانية التي يرصدها كل مراقب ومهتم في الكتابة النقدية الأدبية. كما يصونها

من المسارب المسدودة التي تؤدي إليها الكتابات النقدية التي تفشل في تحقيق حد أدنى من الشروط المنهجية لإنشاء فعل القراءة. ولعل من شأن الأخذ بما قلناه أن يساعد على إرساء ممارسة النقد على أسس من الرصانة المنهجية المفضية إلى موضوعية أعظم. ولا بد أن نشير إلى أن القصد مما اقترحناه هنا هو أن ندعم ما يتوصل إليه الميتانقد من آراء ونتائج بصدد النص النقدي بوصفها تحققا لحقل معرفي جديد، ومن ثم جعلها مبنية على أسس علمية رصينة. وليس أن يتحول الميتانقد إلى وسيلة إرهاب فكري أو ممارسة قهرية للسلطة المعرفية. فليس من سبيل إلى الموازنة بين إمبريالية النص الأدبي وما ينطوي عليه من معان ذات وجود موضوعي، وبين إمبريالية القارئ، وصلاحياته المطلقة، سوى الاحتكام إلى إمبريالية العلم وموضوعيته.

المصادر والإشارات

1 ج. م. أ. غروب «النقد الأدبي في ملهاة الضفادع». ترجمة عبد النبي صطيف. مجلة الأقلام، بغداد 1978. الصفحات 37-35.

2 لقد وضعت الصفتين (النظري) و(التطبيقي) بين قوسين لأن الفكر النقدي، في تلك المرحلة التاريخية المبكرة، لم يكن قد عرف نقد النقد ناهيك عن تصنيفه إلى نظري وتطبيقي.

3 محمد مندور (د. ت) «النقد والنقاد المعاصرون» مكتبة نهضة مصر. الفجالة. القاهرة. ويقدم مندور قراءة أقرب للشرح منها إلى النقد لعمل النقاد حسين المرصفي وميخائيل نعيمة وعبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ولويس عوض والقاص يحيى حقي ناقدا، ثم يعرض ويبشر بالمنهج الذي يسميه النقد الأيديولوجي.

4 راجع المقالات المشار إليها في العدد 70 من مجلة «فصول» المتخصصة في النقد الأدبي. شتاء 2007.

5 انظر المقابلة مع الناقد فخري صالح التي أجراها في عمان بدر البلوي ونشرها في جريدة الحياة العدد الصادر يوم 2007/8/7.

6 عهد فاضل «أزمة نقدية أم مناخ شعري جديد» جريدة الحياة 2004/7/13.

7 عبد الله أبو هيف «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد» منشورات اتحاد الأدباء العرب. دمشق. 2000 ص 479.

8 محمد بو عزة «غرار النسق: نحو استراتيجية نقدية ثقافية» محطة فكر وفلسفة. الإنترنت. تاريخ الزيارة (2007/10/20).

9 خلدون الشمعة «هرطقات في النقد» مجلة الموقف الأدبي. العدد 11. دمشق 1974.

10 عبد الرحمن حمادي «الهرطقية في مأزق النقد العربي المعاصر» المجلة الثقافية الصادرة عن الجامعة الأردنية.

11 محمد برادة «محمد مندور من منظور نقد النقد» مقالة منشورة في موقع محمد أسليم الإلكتروني. تاريخ الدخول 2007/9/25.

12 المصدر نفسه.

13 عبد الله الغذّامي «النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية» المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ط 3. 2005. الفصل الثاني.

14 نبيل سليمان «المتن المثلث للنقد العربي الحداثي» منشور في موقع www. Kuwitculture. Org/qurain/13/ word/nabeel.doc . تاريخ الزيارة 2007/10/23.

15 المصدر نفسه.

16 سلطان سعد القحطاني «المقاييس الفنية في نقد النقد الحديث» المجلة الثقافية. العدد 174 في 9 أكتوبر 2006.
انظر: Suleiman, Susan (1980)"Varieties of Audience- Oriented Criticism" in Suleiman, Susan and Inge Crossman (ed)(1980) The reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation. New Jersey. Princeton University Press. (pp3- 45).

17 وليم راي (1987) «المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية». ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون. بغداد. ص 17.

18 جين ب. تومبكنز (1999) «نقد استجابة القارئ: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية» تحرير. ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. القاهرة.

19 إن مصطلح «القارئ المؤهل» هو من مصطلحات الناقد لورنس بيرين. انظر كتابه
Perrine, Laurrence (1974) " Literature" Vol. II. Poetry: Elements of poetry. Southern Methodist University. USA. P 791.

20 وليم راي. مصدر سابق. ص 17.

21 حاتم الصكر (1988) «الشعر والتوصيل». الموسوعة الصغيرة. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ص 7.

22 الكلام النفسي هو كل كلام دار في النفس ولم تفصح عنه، كأن تفكر من دون أن تنطق في الآتي: «سأعلن لصديقي رغبتي بالسفر». ثم لا تقول ما نويت. وواضع مصطلح الكلام النفسي هو أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني في كتابه «الإنصاف». تحقيق الشيخ محمد زاهد الكوثري. القاهرة 1963. انظر الصفحات 82-81.

23 د. علي جعفر العلاق «التحديق في الشرر: تأملات في مشهدنا النقدي» مقالة منشورة في موقع د. علي جعفر العلاق. تاريخ الزيارة 2007/10/15.

24 ريتشاردز، آ. أي. (1926) «مبادئ النقد الأدبي» ترجمة د. إبراهيم الشهابي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 2002. الصفحات 7 - 13.

25 ستانلي هايمان (1966) «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة». ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم.

26 تزفيتان تودوروف «نقد النقد». ترجمة صالح سويدان. بيروت.

27 ديفد ديتشس (1956) «مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق» ترجمة د. محمد يوسف نجم. مراجعة د. إحسان عباس. دار صادر. بيروت. 1967.

28 نورثروب فراي (1991) «تشريح النقد» ترجمة محيي الدين صبحي. الدار العربية للكتاب. ص 16.

29 انظر:
J.Derrida, Points de suspension, entretien avec D. Cohen Ed. Galilée 1992.

30 إن مصطلح القراءة المحكمة في الإنجليزية هو (close reading)، ويقابله بالفرنسية (explication de texte).

في نقد الصور البلاغية : مقاربة تشييدية

د. إسماعيل شكري (*)

1 - تقديم

تروم هذه الدراسة تقديم مدخل لإعادة بناء الصور البلاغية (figures) انطلاقا من منظور تشييدي - معرفي يتجاوز بعض التصورات القابلة للدحض في البلاغتين العربية والغربية، مثل مفهوم الجناس ومفهومي الانزياح والتوازي، مما يسمح بتشييد بلاغة معرفية تأويلية تصنف تلك الصور البلاغية تصنيفا زمنيا تفاعليا حيث نؤول، مثلا، الاستعارة بناء على آليات زمن الانكماش (الجهة المطاطية)، ونقرأ الطباق بالنظر إلى الزمن الفوضوي (الجهة المتشابكة)...إلخ.

وهي قراءات تستلزم بناء مفهوم الجهة البلاغية (شكري 1998 و2007) على أساس نظرية التشاكل التي تؤطر الصور البلاغية ضمن نسق تفاعلي بين المنتج والمتلقي، وتتجاوز ثنائية حقيقة/ مجاز، وثنائية لغة شعرية/لغة عادية، كما تتجاوز النظر إلى الصور البلاغية بوصفها إسقاطات أو محسنات معجمية، خاصة أنه ينظر إلى الذكاء البلاغي، وفق هذا المنظور الزمني المعرفي، باعتباره قوالب ذهنية تمكن الإنسان من التواصل مع العالم وليس مجرد محسن للكلام. (لايكوف 1987 و1988). وبذلك نجد الاستعارة في كلام الأطفال، والإطناب في الخطابات التواصلية.

(*) باحث في البلاغة العامة والتواصل - المملكة المغربية.

بيد أن مثل هذه القراءة الجديدة تمر أولا عبر تقديم قراءة نقدية لتاريخ الصور البلاغية في الثقافتين العربية والغربية انطلاقا من مفاهيم تشييدية - معرفية. ذلك أن تحديد مفهوم الصورة البلاغية في الثقافة البلاغية الغربية، والثقافة البلاغية العربية انطلاقا من تحليل نماذج من الخطابين (فونطانيي، الجاحظ، الجرجاني، السجلماسي...) بواسطة مفاهيم دينامية التلقي، والنظرية الحجاجية، يقودنا إلى التحقق من الفرضية الآتية:

لقد هيمن نسق الوحدة والبعد التعليمي على الخطاب البلاغي الغربي، بينما هيمن نسق التعدد والبعد الأيديولوجي على الخطاب البلاغي العربي.

وقد كان للوظيفة المهيمنة في الخطابين نتائج مهمة، منها: عدم توافر مفهوم الصورة البلاغية على الكفايتين التفسيرية والتأويلية، فضلا عن تعدد المصطلحات وتداخل مفاهيمها بالنسبة إلى النسق البلاغي العربي. ومن ثم، تبرز ضرورة إعادة بناء الصور البلاغية وفق مفاهيم جديدة.

بيد أن القول بهيمنة نسق ما لا يعني غياب باقي الأنساق، لأن الصراع بين الظواهر الثقافية يقتضي تغليب مقصدية على أخريات ضمن شروط ثقافية وتاريخية معينة. فمثلا، القول بهيمنة المقصدية الأيديولوجية على البلاغة العربية لا يلغي وجود مؤشرات تظهر عند هذا الكاتب أو ذاك تميل إلى البعد التعليمي؛ مثل البلاغة عند السكاكي، أو لدى البلاغيين المغاربة (ابن البناء وغيره). وسندافع عن أطروحتنا هذه خلال دراستنا لكل نسق بلاغي.

2 - دينامية التلقي

إن أول تساؤل مشروع يتبادر إلى الذهن، ونحن نتوجه إلى قراءة الإرث البلاغي الغربي والعربي، هو: كيف نتلقى هذا الخطاب البلاغي؟ ذلك أن كل قراءة، محفوفة بمزالق الإسقاط والتأويل المغرق في الذاتية، فضلا عن إمكان محاكمة القديم بالجديد، أو الجديد بالقديم. ولتجنب ذلك، عمدنا إلى تبني منظور دينامي في القراءة يحوي مفاهيم استراتيجية، وأخرى إجرائية، تضمن حضورا بنائيا للذات المؤولة من جهة، وتفتح آفاقا مهمة للتأويل المحلي من جهة ثانية. فانطلاقا من الإطار النظري العام للتشييدية وارتكازها على نظرية التلقي ونظرية الأنساق، اعتمدنا استراتيجية «التلقي النسقي» (ياوس 1978، محمد مفتاح 1993)، ودينامية «القارئ الضمني» (إيزر 1976).

2 - 1 - التلقي النسقي

يستلزم التلقي النسقي النظر إلى الإرث البلاغي داخل نسقه السوسيو - ثقافي العام. ومن ثم، لا يمكن عزل مفهوم «الأوجه البلاغية» عن صيرورة المجتمع، أو عن حضور مفاهيم موازية في ميادين مختلفة (مثل الفلسفة والمنطق والتصوف والفقه... إلخ).

كما أن التلقي النسقي ينظر إلى هذا التراث البلاغي باعتبار مكوناته أجوبة بعضها عن بعض، خاصة في مراحل التناقض والتجاوز التي يصبح فيها الحوار ضربا من الصراع الاجتماعي والفكري والسياسي. إضافة إلى هذا، تتحاشى القراءة بالنسق الركون إلى نوع من المحاكمات غير العادلة. ذلك أن بول ريكور (1983)، على سبيل المثال، حاكم أوجسطين بأرسطو وأرسطو بأوجسطين، وفق مفهومي «التوافق» (Concordance) و«اللاتوافق» (Discordance). فقراءة «اعترافات» «الفيلسوف المسيحي تقود إلى اختراق تساؤلات تشككية لا حصر لها بخصوص مفهوم الزمان. ومن ثم، يستحضر اللاتوافق لتحديد تضارب المواقف وتنافرها. أما قراءة شعرية أرسطو فهي تشخيص للعناصر الدينامية في الخطاب ضمن توافقها وانسجام مكوناتها وإن اختلفت وتنوعت هذه العناصر (عناصر الحبكة) [1].

لقد فوت هذا التلقي المعياري على الباحث فرصة النظر إلى المشروعين ضمن نسقيهما، حيث الشروط الثقافية والسياسية وطبيعة الأسئلة الفلسفية المطروحة في مباحث أوجسطين ليست مطابقة لمثيلاتها في مباحث البلاغة الأرسطية.

وإذا كانت مثل هذه المقاربة أمرا غير وارد بالنسبة إلى نسق أكبر هو الثقافة الغربية، فإنه يبدو أكثر خطورة إذا تعلق الأمر بمقارنة غير سوية بين البلاغة الغربية والبلاغة العربية، إذ إن لكل منهما أسئلته التاريخية والحضارية.

وبناء على هذا، يسمح التحليل النسقي «بأن يؤخذ في الاعتبار مجموعة مهمة من العناصر ويستطيع أن يعتبرها مجتمعة ومنفصلة. فالمحلل لا يضيع في ركام التفاصيل ولايتيه في معالجة كتلة هائلة من العناصر المتنافرة (معتقدا أن ليس بينها علاقة، أو يحلل من دون تبني إبدال معين) (... كما أن) دراسة كل العناصر، ودراسة علائقها وتعالقها ودراسة تنظيمها تجعل التعميمات ممكنة، هذه التعميمات التي يمكن تأكيدها (أو نفيها) في الحال (....) على أن هذه المقاربة النسقية لا تستقيم إلا إذا بنيت على فرضيات عمل توجهها وتضبط مسارها وغايتها الكبرى وغاياتها الصغرى...» [2].

ومن هنا، أستحضر لغة واصفة للأنساق المتعلقة بالصور البلاغية، حيث ننعت النسق البلاغي الغربي بـ «وحدة المفهوم»، ونطلق على النسق البلاغي العربي صفة «تعدد المفهوم». وذلك ضمن البحث عن الغايات والمقصديات المحركة لكل نسق.

إننا نفترض منذ البدء وجود مقصديتين كبيرتين، هيمنت واحدة منهما على البلاغة الغربية، وهي المقصدية التعليمية، والأخرى وجهت البلاغة العربية، وهي المقصدية الأيديولوجية. غير أن التلقي النسقي يفرض بالتالي أن هيمنة إحدى المقصديتين في مرحلة تاريخية معينة من سيرورة الخطاب البلاغي، لا تعني إقصاء الأخرى أو اندثارها كليا. ثم إن هذه القراءة النسقية، بقدر ما تخضع لتوجيهات نصية تتطلبها ملابسات الحجاج الضمنية،

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

فإنها تستند كذلك إلى تجربة القراءة وشروطها التداولية، إذ لا ندعي تلقي الخطاب البلاغي بعيدا عن أي تفاعل جمالي وثقافي ونقدي في الآن نفسه. وهذا ما يمثل استراتيجية «القارئ الضمني[3]».

2 - 2 - القارئ الضمني

ليس لمفهوم القارئ الضمني (Lecteur Implicite) وجود واقعي لأنه يمثل مجموع التوجيهات النصية الداخلية التي تجعل كل نص قابلا للتلقي، إذ «لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ ضمن شروط التحيين التي من المفروض أن يحملها بنفسه، حيث هناك إعادة بناء المعنى من طرف الآخر»[4]. وبذلك، يحيل هذا المفهوم على الأثر النصي، بحيث يمكن افتراض أن كل نص يمنح دور القراءة لقارئيه المحتملين، في شكل دور جدلي الاتجاه يقصد إلى الكشف عن عالم النص انطلاقا من «منظور الكاتب»، وإلى البحث عن هذا المنظور انطلاقا من «منظور النص». ومن هنا، يصبح دور القارئ بنية نصية بالأساس، ما دام كل خطاب يحمل شروط قراءته. بيد أن وجود هاته التوجيهات الباطنة التي تمكن من جمع مختلف المنظورات ضمن أفق مشترك، ليست بنية معطاة بل يتم بناؤها من طرف القارئ نفسه. وهذا ما يخول للقراءة فضاء إنتاج متوالية من أفعال التقديم القمينة بأن تجعل من مفهوم القارئ الضمني شرطا يعيشه القارئ الواقعي، وليس مفهوما مجردا له، أو تمثيلا لأنا الكاتب الثانية. ذلك أن نجاح قراءة ما ليس مرهونا بمدى تلاؤم كل من مقصديتي المنتج والمتلقي[5].

ومن ثم، فالقارئ الضمني المقصود هنا، قارئ دينامي يتفاعل مع المعطيات النصية، أي «يحدد سيرورة نقل بنيات نصية بواسطة أفعال التقديم ضمن مجموع تجارب القارئ»[6]. وإذن، استراتيجية القارئ الضمني تنسجم واستراتيجية التلقي النسقي، إذ إن مقاربة الخطاب البلاغي تراهن، في سياق هذه الدراسة، على تحديد بنيات نسقية مهيمنة مع تفسيرها وتأويلها وفق معطيات نصية وتداولية. وهذا ما يفسر تحليلنا للنص البلاغي القديم من زاوية مفاهيم إجرائية يؤطرها بشكل عام التحليل التداولي للخطاب. ذلك أن مفهوم القارئ الضمني، مثلا، يمكن اعتباره «مضمرا حجاجيا» (Implicite Argumen-tatif)[7]. يمكن تقديم مكوناته بواسطة مفاهيم من قبيل «الأفعال اللغوية» (أوستين 1970، سورل 1972، جرايس 1979)...، و«الروابط الحجاجية» (دكرو 1980 ب، أنسكوبر ودكرو 1983).

تلك أهم الأسس النظرية التي يرتكز عليها اشتغالنا على النص البلاغي في حقل مبحث الصور البلاغية، حيث نفسر البنيات المكونة لنسق الوحدة (في البلاغة الغربية)، ولنسق التعدد (في البلاغة العربية).

3 - في البلاغة الغربية

نستحضر في البدء الفرضية التالية:

تميز تطور مفهوم «الصور البلاغية» (Figures) في البلاغة الغربية - على الأقل إلى حدود المرحلة الكلاسيكية - بوحدة المفهوم والمصطلح وفق هيمنة المقصدية التعليمية على تاريخ هذه البلاغة.

إن مدخلنا إلى تأكيد هذه الفرضية قول بارط (1970): أليست البلاغة برمتها (إذا استثنينا أفلاطون) أرسطية؟ بلى، من دون شك: كل العناصر التعليمية التي تغذي المصنفات الكلاسيكية تعود إلى أرسطو»[8]. ذلك أن الإقرار باستمرار بلاغة أرسطو أساسا للخطاب البلاغي الغربي، مؤشر على نجاح المصنفات والشروح المحددة للقواعد والأجناس في تحقيق الغاية التعليمية بالدرجة الأولى. فإذا كانت البلاغة الغربية قد تطورت من كونها فنا للإقناع إلى كونها فنا للتعبير الجيد، فإن الإطار البيداغوجي ظل مهيمنا على مختلف مراحلها، بدءا بجورجياس إلى عصر الأنوار والتحولات الثقافية (ق 18 وق 19)، حيث نشطت المصنفات الكلاسيكية التعليمية لكل من دي مارسيه وفونطانيي. وقد تميز كذلك هذا المسار التعاقبي للبلاغة الغربية بالتفاعل مع حقول موازية مثل النحو والمنطق والفلسفة. وسنرى كيف كان للنحو والمنطق، على الخصوص، أثرهما البالغ في تصنيف أنواع وأجناس الأوجه البلاغية، فضلا عن أن البلاغة الغربية لم تسلم بذاتها في بعض المراحل التاريخية من التأثير الديني المسيحي، بحيث انصب الاهتمام مع بيد (735 - 673، مثلا) على الكتاب المقدس، باعتباره حافلا بالأنماط التعبيرية البلاغية.

إن فرضية هيمنة البعد التعليمي على الخطاب البلاغي الغربي، تجد مسوغاتها في مفهوم البلاغة ذاتها. فمن بين معاني كلمة «بلاغة» في الثقافة الغربية، أنها تقنية قابلة للتدريس. فمنذ العصر الهيليني أصبح تدريس البلاغة ليس فقط مادة من المواد ولكنه سلك للدراسات. ثم إن هذا الإطار التعليمي لا ينفي عن البلاغة الغربية أصولها الفلسفية. فإذا كانت ذات أصول قضائية وذات أصول أدبية، فإنها في الآن نفسه قد دخلت في تفاعل حواري مع المنظومة الفلسفية بدءا بالسوفسطائيين وأفلاطون، وصولا إلى أرسطو الذي وضع البلاغة في مكانها ضمن الثقافة اليونانية، بحيث أدمج النسق البلاغي ضمن النسق العام للفلسفة، بعد أن أضحت الممارسة البلاغية علائق جدلية بين البنيات الحجاجية والبنيات الأسلوبية والنفسية. بيد أن الحضور الفلسفي في البلاغة الأرسطية، لازمه حضور منطقي كذلك. فمن بين أهم مكونات تأسيس الخطاب، نجد مرحلة «الابتكار» تمثل تصور البراهين الواقعية أو الخيالية المساعدة على الاستقراء والاستدلال بواسطة القياس. ثم تأتي بعد ذلك مرحلة «صياغة العبارة» (Elocution) التي تحوي أنماط الصور البلاغية.

وقد اتخذت البلاغية الغربية ضمن هذا المسار صفة «بلاغة عامة» (بلاغة الإقناع والحكي والإيقاع...)، خاصة عندما تم تجاوز الفصل بين دراسة الخطاب التواصلي ودراسة الخيال الشعري، بحيث اندمجت البلاغة مع الشعر على يد أوقيديوس وهوراتيوس[9]. غير أن التسليم بهذه الصورة للبلاغة الغربية (بلاغة عامة تهيمن عليها المقصدية التعليمية) لا يعني في منظور قراءتنا النسقية إقصاء للبعد الأيديولوجي الموجه. فقد يبدو من المفارقات استمرار المصنفات البلاغية الكلاسيكية في عصر التحولات الثقافية (ق 18)، بيد أنها مفارقات تجد تفسيرها في استمرار المد الأيديولوجي المحافظ ضمن أنساق كلاسيكية غير مبالية بالتحولات الثورية التي أحدثتها الثورة الفرنسية. وقد كان، في نظري، الغطاء الشرعي لهذا البعد الأيديولوجي هو المؤسسة التعليمية التي تبنت مصنفات فونطانيي (1827) الكلاسيكية.

في سياق هذا الإطار العام، إذن، يمكن تتبع سيرورة مفهوم «الصور البلاغية» في البلاغة الغربية. ذلك أن مصطلح «Figure» يجد جذوره التاريخية في استعمالات كينتليان (ق 1 بعد الميلاد) الذي ظل وفيا للبلاغة بمعناها الأوسطي.

لقد وظف المصطلح اللاتيني «Figura» بمعنى «تمثيل شيء ما»، لكنه عند كينتليان أصبح يعني لأول مرة، وبمعنى استعاري، «الصور البلاغية للخطاب» التي تبرزه وتشكله[10]. وهكذا، نظر إلى الصورالبلاغية في البلاغة الكلاسيكية داخل سياق الإنتاج والتلقي، إذ تلعب دورها في اتجاه إثارة المتلقي والتأثير فيه وإقناعه. ومن ثم، فتوظيف الصور البلاغية رهين بعوامل مختلفة مثل نوع الخطاب والحالة الذهنية للمتكلم والمتلقي. ولذلك فهي تشمل مختلف مستويات تحليل الخطاب، مثل المستوى الصوتي والصرفي، والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي، والمستوى المنطقي- المرجعي، والمستوى التلفظي... إلخ، كما أنها تشكل أدوات أسلوبية يستعملها كل خطاب يرتكز على العلاقة: متكلم - متلقي، مثل المناظرة، والخطاب السياسي والخطاب الأدبي...[11].

إن أولى خصائص نسق الوحدة في البلاغة الغربية، إذن، تتمثل في هيمنة البعد التعليمي وسيادة روح البلاغة العامة الأرسطية، إضافة إلى وحدة المفهوم والمصطلح بالنسبة إلى الصور البلاغية. وهذا ما يقودنا إلى قراءة نماذج تمثيلية، يحيلنا طرفها الأول على البلاغة الكلاسيكية وهو المصنف البلاغي البيداغوجي لـ فونطانيي: «الصور البلاغية للخطاب»، وذلك لأهميته في التصنيف والتعريف. ثم نتناول بعد ذلك نموذجين يمثلان مفهوم الصور البلاغية في سيرورة البلاغة الغربية الحديثة. الأول نموذج البنيوية الشعرية (جون كوهن)، والثاني نموذج البلاغة العامة في صورتها الحديثة مع جماعة Mu.

غير أن تتبع هذا المسار يوجهنا إلى نقد مفهوم أساسي يحاوره بحثنا، هو مفهوم «الانزياح» الذي شكل إطارا مرجعيا بؤريا في الثقافة البلاغية الغربية الحديثة، سواء أتعلق

الأمر بتأويل نصوص البلاغة الكلاسيكية، أم بتفسير النظام اللغوي الشعري خاصة، والوظيفة الشعرية عامة.

وعلى هذا الأساس، نرصد ثلاثة أنساق صغرى مهيمنة على النسق الأكبر للبلاغة الغربية؛ يتعلق الأول بنسق الشكل البارز، والثاني بنسق الانزياح، أما الثالث، فهو نسق التحول.

3 - 1 - الصورة البلاغية شكل بارز

يقول فونطانيي في مؤلفه «(....) الصور البلاغية للخطاب، هي الخصائص، الأشكال أو الأبراج البارزة تقريبا وهي ذات أثر مفرح إلى حد ما. فالخطاب المعبر عن الأفكار، والتصورات أو المشاعر يبتعد بواسطتها، تقريبا، عما كانت عليه العبارة البسيطة والمشتركة»[12].

نحول هذا النص إلى ثلاثة محاور دلالية (Axes Sémantiques) أساسية، هي:

- محور التشكل: الخصائص والأشكال.
- محور البروز: الأبراج، البارزة.
- محور الأثر: مفرح، المشاعر.

إن هاته المحاور الدلالية، تخصيص لميزات الصور البلاغية التي تمثل الخطاب، تشكله وتبرزه. وهي بذلك نواة المفهوم بدءا بالدرس البلاغي عند كينتليان. والملاحظ أن فونطانيي يتحدث عن الصور البلاغية للخطاب بمعناه العام من دون حصرها في دائرة النص الأدبي. بيد أن التساؤل المطروح، هو: لماذا شكل المكون - الفضلة: «تقريبا» إطنابا بارزا في هذا النص؟ يمكن اعتبار «تقريبا»، عاملا حجاجيا Opérateur Argumentatif، وبالتالي وحدة دلالية تحول أفق الانتظار الملازم إلى محتوى النص.

فإذا كانت لدينا م، أي ملفوظات للمحتوى ق، ولدينا مَ، وهي ملفوظات للمحتوى قَ، فإننا نتوافر على المعادلة التالية:

(1) قَ = ق + س.

حيث إن س عامل حجاجي، يوجد حيثما كانت الإمكانات الحجاجية لـ مَ ليست هي نفسها في م، وذلك من دون اعتبار للمعلومات التي تحملها س. فالجملة (2) تقابل الجملة (3).

(2) الصور البلاغية هي الخصائص البارزة.

(3) الصور البلاغية هي الخصائص البارزة تقريبا.

ذلك أن الجملة (3)، وهي مَ، ليست تغييرا في القيمة المعلوماتية، ولكنها حاملة لقيمة حجاجية تتطلب سياقا خاصا، وبالتالي تأويلا مختلفا[13].

إن تأويلنا يتجاوز الجملة إلى النص، لاعتبار أساسي يتمثل في تكرار المكون تقريبا، الشيء الذي يعتبر مؤشرا إلى توظيفه بوصفه عاملا حجاجيا في الخطاب.

إن فرضية العامل الحجاجي، تستدعي استلزاما حواريا بالمعنى الذي يجعل س: «تقريبا»

«لا تحيل على المعنى القضوي (نسبية البروز والاعتراف بصعوبة التعريف)، بقدر ما تستميل المتلقي إلى تصديق المعلم فونطانيي في ما يقدمه من درجة صدق الحد، خاصة أنه يورد هذا التعريف بخط بارز ويعتبره محصلا من تعريف الأكاديمية الفرنسية، وواردا في سياق تعاريف، هي في نظره غير مقنعة، ولم تنل القبول التام من الجميع[14]. ومن ثم، فإقحام س في النص، بحث عن تراض وإجماع.

نبرهن على ما سبق من خلال الاستدلال التالي:

- يطرح المتلقي على الكاتب تساؤلا عن ماهية الصور البلاغية، فيجيبه بأنها الخصائص البارزة تقريبا.
- من المفروض أن يتعاون الكاتب في الحوار ويأتي رده واردا (مبدأ التعاون).
- الرد الوارد في هذا الحوار يجب أن يكون تحديدا دقيقا لخصائص الصور البلاغية أو تشككا فيها (مراعاة قواعد الحد).
- غير أن رد الكاتب من حيث معناه الحرفي، ليس دقيقا ولا تشككيا رافضا، وبالتالي فهو غير وارد. والمؤشر تكرار المكون «تقريبا».
- يعود المتلقي إلى مساق النص ليجد نقد الكاتب لتعاريف غير مقنعة في نظره.
- يستنتج المتلقي أن الكاتب يميل إلى رأي توفيقي.
- توظيف س، إذن، تقديم لرأي محصل يرجى منه أن يكون مقبولا ومقنعا.
- الغرض الإنجازي للجملة (3) تعليمي وحجاجي.

إننا بتحليلنا نص فونطانيي، نحاول البرهنة على هيمنة البعد التعليمي، الذي يختلط بالحجاجي، في البلاغة الغربية الكلاسيكية. وذلك بالنظر إلى أهمية هذا البعد في الحفاظ على انسجام المفاهيم والميل إلى الاختزال التوفيقي، كما هو الشأن بالنسبة إلى مفهوم الصور البلاغية.

وهكذا، فقد تميز عند فونطانيي، إضافة إلى ما سبق، بالمنظور النفسي والروحي الذي يجعل الفرح أثرا ناتجا عن تلقي هذه الصور[15]. كما أنه مرتبط بشرط أساسي هو حرية المتكلم، الذي لا يتقيد في هذه الحالة بتعليمات القواعد النحوية؛ بالمعنى الذي يجعله لا يصدر في ملفوظا ته البلاغية عنها.

بيد أن المفهوم في هذا السياق الكلاسيكي يكتسي بعدا تصنيفيا، وليس إجرائيا، بالنظر إلى تصنيف الصور البلاغية وفق أنواع وأنماط. فقد صنفها الكاتب إلى سبع طبقات تنقسم بدورها إلى أجناس وأنواع وتشكلات. ومن ثم، فمستوى الطبقة يعادل في الوقت نفسه طبيعة ودرجة التوسيع التراكبي للصورة البلاغية التي تقتضي طبيعتها صورا بلاغية للمعنى أو للكلمة مثلا، كما تقتضي درجة الامتداد التراكبي الكلمة أو الجملة أوالقضية أو الملفوظ[16].

إن هذا التصنيف يظل مهيمنا على البحث البلاغي الغربي رغم تطور البحث اللساني والسيميائي. فجماعة µ، مثلا، لا تحيد عن قاعدتي الحذف والزيادة، في إطار محاولتها إعادة إنتاج مكونات التصنيف الكلاسيكي[17]. ثم إننا نجد أثر هذا المفهوم بارزا في معاجم الدراسات البلاغية والأسلوبية، بحيث نجد على سبيل المثال تعريف الصورة البلاغية بكونها صياغة تستدعى حيثما لا نستطيع اختزال أثرها المعنوي إلى مجرد الأثر المنتوج بواسطة الصياغة المعجمية - التركيبية البسيطة للملفوظ[18]. وإذا كان فونطانيي قد ركز على مفهوم «الأثر» الذي يلازم تلفظ الصورة البلاغية، فإن هذا يعني تأكيد الوظيفة النفسية والحجاجية التي دافع عنها قديما كينتليان حينما قال: «كل شيء غير مجد فهو ضار»[19]. ومن ثم، فلا معنى أن نعتبر الصورة البلاغية في البلاغة الغربية مجرد «محسن» أسلوبي، على الرغم من أننا قد نجد في تاريخ النظرية البلاغية الكلاسيكية أثرا للقول بوظيفة التنميق. وبذلك، نسقط ترجمة مصطلح Figure بـ «محسن» من اعتبارنا، لأنها ترجمة ضعيفة الحس النظري، إذ لا تغطي المنظور البلاغي والجمالي للمفهوم في الثقافة الغربية[20].

هكذا يبدو أن بلاغة فونطانيي، منسجمة مع النسق العام للبلاغة الغربية. لكن التلقي النسقي الذي نتبناه، ليس مجرد اختزال لبنيات متماثلة أفقيا، بل إنه يستدعي، إضافة إلى مكونات التشابه، مظاهر الاختلاف والتغاير داخل النسق الواحد.

وبناء على هذا، يمكن النظر إلى الدرس البلاغي عند فونطانيي باعتباره يتم بين اتجاهين في تاريخ البلاغة الغربية؛ أي بين اتجاه دراسة كل الحقول البلاغية للخطاب (أرسطو)، وبين اتجاه دراسة الصور البلاغية للمعنى فقط (دومارسي). فهذا يعني أن بلاغته اختارت حقلا وسطا هو: الصور البلاغية فقط، لكن كل الصور البلاغية[21]. و إذا كانت الوحدة المناسبة للبلاغة القديمة هي الملفوظ، وبالتالي هي الكلمة بالنسبة إلى دومارسي، فإنها عند فونطانيي الصورة البلاغية في امتدادها التراكبي من الكلمة إلى الملفوظ المركب. هذا وقد انشغل الدرس البلاغي عنده بتحديد مفهومها وتصنيفها.

وعليه، فهي «بروز» لعبارة في الخطاب أكثر من غيرها في سياق التلقي. وهو تأويل يدفعنا إلى القول بأن وجود العبارات البارزة يعني توافرها على خصائص صوتية وتركيبية ودلالية وتداولية، بواسطة التوسيع (مثل الصور البلاغية الخاصة بالإيقاع أو المجاز كالقافية والاستعارة)، أو بواسطة القلب (كما هو وارد في بعض الصور البلاغية التركيبية مثل التقديم والتأخير). وقد نجد قواعد أخرى لهذا «البروز» من قبيل القواعد التداولية المؤشرة إلى قاعدة «الاستلزام الحواري» التي تجعل، مثلا، من الاستفهام في سياقات معينة صورة بلاغية. وبناء على ذلك، نقترح الحد التالي:

الوجه البلاغي عبارة بارزة إدراكيا في الخطاب بواسطة قواعد نصية أو/ وقواعد تداولية - سياقية.

تلك، إذن، قراءة في التراث البلاغي الغربي، مع التركيز على نموذج كلاسيكي لفونطانيي، بحيث تابعنا سيرورة مفهوم الصورة البلاغية، والذي تم الحفاظ على نواته منذ كينتليان، بل تمت المحافظة على المصطلح نفسه كذلك، مع وجود متغيرات في مراكز الاهتمام داخل هذا النسق.

وسندرس في المبحث الموالي تطور المفهوم نفسه ضمن سياق الثقافة البلاغية الغربية الحديثة، إذ نرصد نسقي الانزياح والتحول.

3 - 2 - الصورة البلاغية انزياح

يعتبر مفهوم الانزياح، إطارا نظريا أساسيا لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية المتعلقة بالصور البلاغية. ذلك أن هذا المفهوم يوجد في أدبيات الشعرية الحديثة بشكل صريح وبؤري (جون كوهن)، أو بشكل مضمر وراء مفاهيم موازية مثل «الوظيفة الشعرية» (ياكبسون)، و«الشفافية» (تودر وف).

وقد كان الباعث على الاهتمام بمفهوم الانزياح هو البحث عن «خصائص مميزة» «للغة الأدبية»، مما كان له أثره البالغ في مسار البحث البلاغي الحديث، بحيث كاد يتجه، في مجموعه وجهة مغايرة لروح البلاغة القديمة، أي وجهة بلاغة خاصة، هي في الأساس بلاغة الشعر أو بالأحرى بلاغة النص الأدبي. بيد أن هذا المفهوم، قد اعترضته مشوشات نظرية وتطبيقية، من قبيل صعوبة بناء المعيار، وكيفية تقليص الانزياح وتأويله، فضلا على معضلة التوفيق بين وظيفته والوظيفة التواصلية. ومن ثم، حرصنا على استبعاده - بعد نقده - لأنه لا يلائم استراتيجيتنا في تشييد نموذج للجهة البلاغية يقوم على أساس مفهوم تفاعلي مدمج لمكونات لغوية ومعرفية وبلاغية هو مفهوم «العنونة».

وإذا كانت مؤلفات جون كوهن (1966 و1970 و1979)، الممثل الأنسب لمفهوم الانزياح لدى المدرسة البنيوية الشعرية، فإننا سنركز على عرض أطروحاتها النظرية، مع البحث في المفهوم نفسه عند جماعة µ في سياق دراسة نسق التحول، لنخلص، في الختام، إلى نقد المفهوم وإبراز قصوره النظري والإجرائي.

هكذا يرى كوهن (1966)، أن الشرط الأساسي والضروري لحدوث الشعرية، هو حصول الانزياح، باعتباره خرقا للنظام اللغوي المعتاد، وممارسة استيطيقية. ولإبراز هذا التصور، عمد الباحث إلى التمييز بين زمنين اثنين. الأول تكون فيه عملية خرق النظام اللغوي مدمرة للمعنى، وفي الثاني، يقلص الانزياح من أجل إعادة المعقولية اللغوية. ومن ثم، فالأمر يتعلق «بمقابلة الشعر بالنثر الذي يمكن أن تتخذه معيارا لكونه يمثل اللغة السائدة، في حين يمكن أن نعتبر الشعر انزياحا عنه»[22].

يترتب على هذا، أن اللغة الشعرية تستثمر بتميز، العناصر الصوتية والدلالية للغة، الشيء الذي يسمح ببعض التمييزات مثل «الشعر المنثور»، و«الشعر الكامل»، و«النثر الكامل»[23].

ويطور كوهن (1970)، منظوره للانزياح في إطار تصور منطقي - دلالي لنظرية الصورة البلاغية. فالمماثلة، في نظره، ممكنة بين البحث اللساني والبحث المنطقي، لأجل ربط علاقة جديدة بين كَريماص وبلونشي، تشير إلى جعل المنطق شكلا للمحتوى، وجعل الدلالة محتوى للشكل. وبذلك، فإن مفهوم الانزياح ذاته يمتلك دلالة منطقية، إذ نحصل على ازدواجية الانزياح اللغوي والانزياح المنطقي، التي تمكن من بناء نموذج منطقي للصور البلاغية الشعرية[24].

ومن ثم، فالصور البلاغية الدلالية تخرق مبدأ عدم التناقض المنطقي الذي يمنع أن نربط القضية بنفي القضية:

(4) ق . ق

إن التناقض الوارد في هذه الصور البلاغية، يتخذ شكل تقابلات تختلف من حيث درجة التقابل والتنافر. فهناك درجة تناقض قوية، وأخرى ضعيفة، أو محايدة. فعلى سبيل المثال، يشكل المحمول «صغير» نفيا قويا للمحمول «كبير» بينما «متوسط»، ينفي «ضعيف» لهما معا.

وهكذا، تندرج الصورة البلاغية «المناقضة» (L'oxymore)، في إطار الدرجة العالية للتناقض. ومثالها:

(5) L'obscure clarté [25] (النور الحالك)

فعلاقة التضاد بين قطبي الجملة «5»، ناتجة من درجة نفي قوية، إذ إن «الظلام» نفي «للنور»، والعكس صحيح، أما نفيهما الضعيف (لا نور/ لا ظلام)، فتترتب عنه حالة وسطى، هي «باهت»، والتي يمكن أن تنبثق عنها صورة بلاغية أخرى على شاكلة الجملة «6».

(6) La lumière blafarde (الضوء الباهت)

يترتب على هذا الطرح، ثلاثة أنماط من العلاقات التي تمثل بنيات منطقية للصور البلاغية: علاقة التناقض القوي بين القطبين، والعلاقة المحايدة، ثم العلاقات المركبة الناتجة من نفي العلاقة الثانية.

لاشك، إذن، في أن مفهوم الانزياح، في النظرية الشعرية عند كوهن (1966 و1970)، قد اتخذ صيغتين أساسيتين: الأولى صيغة «الانزياح الخارجي»، بحيث حدد المعيار في النثر العلمي، والثانية صيغة «الانزياح الدلالي - المنطقي».

وهكذا، تعرضت الصيغة الأولى لمجموعة من الانتقادات من طرف بعض رواد الشعرية والأسلوبية أنفسهم. ذلك أن تودروف، مثلا، يرى عدم مصداقية تحديد الشعر عن طريق مقابلته بالنثر، لأنهما يملكان نصيبا مشتركا، هو الأدب. أما دولاس، فإنه ينتقد المفهوم قائلا: «كيفما كانت قيمة وعلم المشتغلين بهذا المنهج الذي يدعونه بنيوية في تحليل الأسلوب،

فصدقونا، أنه ينطوي على بعض العيوب في مبدئه ذاته، ذلك أنه يعوض غياب نمذجة علمية للأجناس والسجلات، بثنائية ترهن المطلوب، وتنعت خطأ بكونها بسيطة وإجرائية (نثر أو شعر مثلا). وهذا ما يؤدي، في آخر المطاف، إلى التخلي عن المقاربة اللسانية، وإرجاع مهمة اقتراح أطر الدراسة إلى الأدب، وإلى تاريخ الأدب»[26].

ومن ثم، فمسألة البحث عن معيار، تمثل صعوبة في ذاتها، خصوصا إزاء المنحى البلاغي العام للبلاغة الغربية الذي يؤكد توافر اللغة العادية على الصور البلاغية. كما أن تزايد الاهتمام في الدراسات النقدية الحديثة بالمقاربات اللسانية، مؤشر قوي إلى افتقار مفهوم الانزياح إلى البعد الإجرائي، وإلى ضرورة وضع نظرية الأدب في إطار النظرية البلاغية العامة. وهذا ما ينسجم مع مباحث علم النفس المعرفي وعلم النفس اللساني التي تركز على البعد المعرفي للصور البلاغية، كالاستعارة والكناية والحكي[27].

وقد كان لاعتماد مفهوم الانزياح من لدن بعض الباحثين العرب، (محمد العمري 1990)، خصوصا في قراءتهم للتراث البلاغي العربي، نتائج من الصعب التسليم بها، مثل اعتبار القرآن الكريم معيارا للانزياحات الصوتية في الشعر، والمماثلة بين المدارس الشعرية الحديثة والبلاغة العربية القديمة.

الخلاصة، إذن، أن «نسق الانزياح» ظل مشدودا بشكل نسبي إلى البلاغة الكلاسيكية بالعودة إلى أمثلتها ومصنفاتها، وإلى مصطلح Figure وتصنيفاته على الرغم من محاولات البنيوية الشعرية توجيهه نحو بلاغة خاصة، هي بلاغة الشعر، فضلا عن أن تفسير الصورة البلاغية في ضوء مفهوم الانزياح، يطرح - كما رأينا - صعوبات نظرية وتطبيقية عديدة. ومن ثم، ننظر في «نسق التحول» عند جماعة Mu، بحيث نبحث في طبيعة مقاربته للمفهوم السابق (الانزياح)، وعلاقته بالبلاغة القديمة، وبمفهوم الصور البلاغية.

3 - 3 - الصورة البلاغية تحول

يمكن اعتبار البلاغة العامة لجماعة μ (1982)، امتدادا نظريا لبلاغة الشعر (جماعة μ 1977)، حيث عمم مبدأ الوظيفة البلاغية على مختلف الخطابات. وقد جاءت تنظيرات الجماعة للبلاغة البصرية (1992)، لتكمل حلقة الاتجاه البلاغي العام، انطلاقا من استراتيجية الاستفادة من البلاغة الكلاسيكية، والانفتاح على حقول معرفية معاصرة، مثل، علم النفس المعرفي، ونظريات الإعلام والذكاء الاصطناعي، إضافة إلى الحقول اللسانية والسيميائية. لقد دأبت هذه الجماعة على رسم معالم بلاغة عامة جديدة منذ سنة (1977)، إذ ركزت، مثلا، على جعل بنية الزمان داخل التراكب، خاصية لغوية مشتركة بين مختلف الخطابات. وهذا ما يعتبر، في نظري، تثبيتا لدعائم البلاغة العامة بمفهومها الأرسطي

القديم، وتدعيما لفرضيتنا المدافعة عن أطروحة «نسق الوحدة» المميزة للبلاغة الغربية. ومن هنا، نتساءل: كيف يحضر مفهوم «الوجه البلاغي» عند الجماعة؟

تعتمد البلاغة العامة أساسا على تقطيع الخطاب إلى وحدات صغرى، حيث نجد طبقات من المستويات سواء على مستوى الدال أو المدلول. ذلك أن المستوى الواحد يحوي وحدات كثيرة مدمجة داخل وحدة نظام أعلى، وكل وحدة منها تدمج بدورها وحدات نظام أدنى[28]، غير أن هذا التقطيع يمكن أن يصل إلى مستوى ذري (Atomique) يتعذر تقسيمه، يتمثل على مستوى الدال في الخصائص المميزة (Traits Distinctifs)، وعلى مستوى المدلول في المقومات (Sèmes) ومن ثم، فإن مستويات التمفصل تفرز صورا بلاغية تنعتها الجماعة «بالتحولات» (Métaboles)[29]، التي تشكل في ذاتها انتقالات وتحولات داخل البنية الشجرية للتمفصل. وإذا كانت هناك علاقات بين مستويات هذا التمفصل، فإن الصور البلاغية ترتبط بها متجاورة ومتقاربة (مثل الإبدال على مستوى التراكب: Contrepet)، إذ قلما توجد المستويات متباعدة[30]. وهكذا يترتب على هذا التقطيع الإجرائي تعيين الصور البلاغية ضمن أربعة حقول أساسية:

أ - تحولات الكلمة على مستوى العبارة (Métaplasmes)، وهي تشتغل على الجانب الصوتي والخطي للكلمة، مثل القوافي و«تشاكلات الصوامت» (Allitérations).

ب - تحولات الجملة على مستوى العبارة (Métataxes)، وهي جمع للتراكيبات والمورفيمات المتوافرة على نظام، والقابلة للتكرار. مثل: قلب العبارة (Chiasme).

ج - تحولات الكلمة على مستوى المحتوى (Métasémèmes) التي تعمل على تعويض شبكة من المقومات النووية بأخرى، مثل التشبيه والمجاز المرسل والاستعارة والكناية....

د - تحولات الجملة على مستوى المحتوى (Métalogismes) التي تجعل من الجملة جمعا لمقومات مركزة في كلمات ذات نظام وقابلة للتكرار مثل المبالغة والمقابلة[31]. ما يلاحظ على هذا التصنيف مبدئيا، أنه لم يتخل عن النواة الصنافية للبلاغة الكلاسيكية. ذلك أن التقطيع عند الجماعة يأخذ بعين الاعتبار الثنائية الكبرى، عبارة/محتوى، التي تؤطر طبقات صرفية وتركيبية ودلالية ومنطقية. وهذا ما يوازي - في نظرنا - تصنيف فونطانيي للصور البلاغية على أساس الكلمة والدلالة والجملة أو الأسلوب. إضافة إلى ذلك، فقد حافظ مصنف الجماعة على المفهوم كما هو وارد في البلاغة الكلاسيكية. وما يبرهن على هذا القول، الجدول (1)

العمليات	العبارة		المحتوى	
	أ- تحولات الكلمة	ب - تحولات الجملة	ج - تحولات الكلمة	د - تحولات الجملة
	م. المورفولوجي	م. التركيبي	م. الدلالي	م. المنطقي
I - الحذف: 1.1 - جزئي	* الترخيم (استهلالي أو جوفي...)	* إدغام وصل	* التشبيه * الاستعارة في الحضور	* الإثبات بالنفي
2.1 - تام	* الحذف	* إيجاز حذف	* اللامعنى	* تعليق * استغناء
II - الزيادة: 1.2 - بسيطة	* فك الإدغام * زيادة بادئة أو لاحقة	* الاعتراض	* المجاز المرسل	* المبالغة
2.2 - تكرارية	* القافية * تشاكل الصوامت أو الصوائت	* التماثل	غير موجودة	* الطباق * الحشو
III - الحذف - الزيادة:	* الإبهام	* التعليق المعنوى * الفصل	الاستعارة في الغياب	* التلميح
1.3 - جزئي 2.3 - تام 3.3 - سالب	* التوليد * الاشتقاق غير موجود	* قلب العبارة * غير موجود	الكناية المناقضة أو الاستحالة	* التمثيل * السخرية
IV - الاستبدال: 1.4 - كيفما كان	* الإبدال * القلب الصوتي (جناس القلب)	* التقديم والتأخير	غير موجود	* قلب منطقي
2.4 - بواسطة القلب	* تشاكل الطرد أو العكس	* القلب	غير موجود	* قلب كرونولوجي

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

(1) التحولات البلاغية العامة (Métaboles)(32)

أولى الملاحظات المستخلصة من هذا الجدول، أنه يتضمن صورا بلاغية للخطاب بمعناه العام، إذ تتنوع وفق تحولات الكلمة والجملة على المستوى المورفولوجي والتركيبي والدلالي والمنطقي. ومن ثم، يمكن طرح تساؤلات تشكيكية حول جدوى تبني مفهوم الانزياح ضمن إطار البلاغة العامة.

تنضاف إلى ذلك، هيمنة الثنائية التقليدية (دال / مدلول، عبارة /محتوى) على هذا التقطيع الذي يخلط، في الآن ذاته، بين الصورة البلاغية بمعناها الدقيق مثل «الاستعارة»، وبين الخاصية التعبيرية، مثل «السخرية»، وبين النوع، مثل «الحكاية الساخرة». كما أننا نجد في هذا الجدول، تحولات الكلمة والجملة من جهة على مستوى العبارة، ومن جهة أخرى، على مستوى المحتوى، مما يحيل إلى تهميش لمبدأ التفاعل بين هاته المستويات مجتمعة. هذا زيادة على الغموض الذي يكتنف توزيع الصور البلاغية في الجدول. فمثلا «قلب العبارة» يوضع أمام عملية «الحذف» الزيادة «التامة، ويتم إقصاؤه من عملية «الاستبدال بواسطة القلب».

وأخيرا، يمكن القول بأن هذا المنصف لم يخرج عن مفهوم معظم الصور البلاغية الواردة في المصنفات البلاغية الكلاسيكية، بحيث إن عمليات مثل الحذف والزيادة والقلب، ليست غريبة عن هذه البلاغة.

بيد أن المثير للجدل في النظرية البلاغية عند جماعة لم، كونها تميل إلى صياغة نموذج بلاغي عام في الوقت الذي لا تستطيع فيه التخلي عن مفهوم أساس دافعت عنه البنيوية الشعرية، هو «الانزياح». وذلك في سياق دفاع الجماعة من جهتها على ما تسميه «بالشعرية التجريبية». فكيف نفسر هذه المفارقة؟ أو بالأحرى ما السبيل إلى رفعها؟

لنبدأ، أولا، بتحديد هذا المفهوم عند الجماعة (1982).

إن البلاغة العامة أو «الأصلية» تمكن من معرفة النظرية العامة لتحولات اللغة، سواء أتعلق الأمر بالخطاب الشعري أو الحكائي أو العامي - الشعبي. وهنا، تتموضع وبدرجات متفاوتة، ظواهر أساسية هي الدرجة الصفر، والانزياح والتعاقد.

فالدرجة الصفر «خطاب بسيط ومن دون زخارف». إنها تمثل المقومات الضرورية للخطاب، وهي ما ينتظره القارئ من وضع محدد، انطلاقا من افتراضاته ومعارفه الشخصية. ومن ثم، فالدرجة الصفر معيار يتكون من مجموع أجزاء الشفرة اللغوية من خط ونحو ومعنى... إلخ. غير أن ما يضمن الحفاظ على هذا المعيار هو «الإطناب». فإذا تعرض الخطاب إلى حذف بعض الوحدات الدلالية، ظل مع ذلك قابلا للفهم بفضل خاصية الإطناب التي تمثل في ذاتها، «تصحيحا ذاتيا» (Autocorrection). وهكذا فالصورة البلاغية، هي التي تغير مجموع الإطناب، إما بتقليصه أو بتوسيعه، لأن كل ميدان للبلاغة يتم لعبه داخل منطقة إطناب اللغة

وبذلك، فتغيير صورة الإطناب يعني وجود «انزياح» من داخل اللغة ذاتها، حيث تبدو الانزياحات بالمعنى البلاغي «تغيرا محسوسا من الدرجة الصفر».

إن الانزياح البلاغي، عند الجماعة، يهدف إلى خلق آثار «شعرية»، وهو بالتالي، يوجد في الشعر والحكي، بل في لغة العامة. ثم إنه إذا كان تغيرا محليا للدرجة الصفر، فإنه لا يمثل أي خاصية نسقية، لأنه غير متوقع دائما. وبذلك يقابل تغيرا آخر يتسم بالنسقية هو التعاقد (Convention) الذي يأخذ عند الجماعة، خلافا للمنظور البنيوي الشعري، نفس القيمة الجمالية للانزياح، بل يمكن اعتباره شكلا من أشكاله تهدف الرسالة من ورائه إلى إثارة انتباه المتلقي، كما تؤطره بعض الصور البلاغية، مثل «القافية».

وإذا كان الخطاب الأدبي يستخدم الانزياحات والتعاقدات على السواء، فهذا معناه تعاقب عمليتين متقابلتين. الأولى تقلص الإطناب، وهي «الانزياح»، والثانية تعززه، ويمثلها التعاقد في شكل موازنة بين الإطنابات بهدف حفظ وضوح الرسالة وانسجامها المعنوي. وإذا كانت العبارة الحاملة للصورة البلاغية تبرز بواسطة علامة، فإن «اللامتغير» فيها هو علاقتها الدائمة مع الدرجة الصفر، مما يعني وجود نقط تقاطع بين الانزياحات.

واضح، إذن، أن مفهوم «الانزياح» عند الجماعة يتخذ موقعه داخل البلاغة العامة ذاتها، باعتباره تحولا داخليا في بنية الخطاب، لا يقيم حدودا فاصلة قصوى بينه وبين المعيار (الدرجة الصفر)، تلك الحدود التي طالما دافعت عنها النظرية البنيوية الشعرية.

ويعود هذا التميز النظري للجماعة إلى خلفيتها المعرفية التي ترتبط بروح البلاغة الغربية القديمة، وفي الآن ذاته، تستثمر نتائج دراسات علم النفس المعرفي والأنثروبولوجيا ونظريات الإعلام والسيميائيات الدلالية وغيرها. ويبدو هذا التميز واضحا في «بلاغة الشعر» (1977)، خصوصا في تفسير الجماعة لنظرية الإيقاع. كما أن تبنيها تصورا تشييديا بخصوص مفهوم التشاكل، يمنح الصور البلاغية وبالتالي «الانزياحات» بالمعنى البلاغي العام، قابلية التأويل وإعادة التقدير اعتمادا على الخلفية المعرفية للمتلقي. ومن هنا، نجد أنفسنا أكثر تفاعلا مع نظرية البلاغة العامة عند الجماعة، بحيث نعتمد بعض التصورات وننتقد أخرى في حدود ما يلائم، استراتيجيا، نموذجنا في الجهة البلاغية.

4 - تركيب

نخلص، إذن، بعد دراسة «نسق الوحدة» في البلاغة الغربية، إلى تحديد النتائج الأساسية التي تسم هذا النسق، وهي:

أ - هيمنة المقصدية التعليمية على الخطاب البلاغي الغربي.

ب - سيادة روح البلاغة العامة بدرجات متفاوتة يفرضها السياق التاريخي والمعرفي لهذه البلاغة.

ج - استعمال مصطلح «Figure» للإحالة على الصورة البلاغية.

بيد أن قراءتنا النسقية، ليست اختزالا مشوها للبنيات التي قد تعرف، عموديا، متغيرات في شكل قيم خلافية أو استبدالات، تمثلت على الخصوص في تميز الخطاب البلاغي عند فونطانيي بدراسة الصورة البلاغية في ذاتها، وفي محاولة البنيوية الشعرية تحويل البلاغة الغربية إلى بلاغة خاصة، كما تمثلت تلك المتغيرات في اجتهادات جماعة μ لإعادة بناء البلاغة العامة في ضوء أسس معرفية جديدة.

فإذا كانت هذه حال «نسق الوحدة»، فما هي خصائص «نسق التعدد» في البلاغة العربية؟

5 - في البلاغة العربية

تنطلق، في البدء، من الفرضية التالية:

يمثل الخطاب البلاغي العربي بلاغة نص ذات مقصدية إيديولوجية مهيمنة، متشعبة الحقول والميادين، ومتعددة المفاهيم والمصطلحات الواصفة للصورة البلاغية الواحدة.

إن تفسير هذه الفرضية، وبالتالي التحقق منها، يستدعي النظر إلى التراث البلاغي العربي بعيدا عن المنظور الخطي الذي يسجل الحدث البلاغي في متوالية زمنية[33]، غالبا ما تحجب عناصر التفاعل بين مكونات النسق البلاغي العربي الذي ظلت تتجاذبه قضايا إيديولوجية منذ النشأة الأولى، وهي قضية الإعجاز القرآني ومسألة التدوين وظاهرة التأثير الأجنبي، وبالتالي قضية الصراع بين القديم والمحدث . فتلك أهم القضايا المؤثرة بقوة على النسق المفاهيمي لهاته البلاغة، حيث الغموض أحيانا أو التناقض والتعميم أحيانا أخرى، مادامت الغاية الكبرى للخطاب البلاغي في هذا السياق، دفاعا عن الإعجاز، أو عن «تفوق» اللسان العربي، أو خصومة كلامية - فلسفية، أو انتصارا لمنظومة سياسية معينة. ومن ثم، من شأن قراءة النسق عموديا، ومن داخل النص ذاته، أن تحدد مسار التفاعل والدينامية في هذا التراث، بل تمكن من تعيين مفهوم الصورة البلاغية غير معزول عن قضايا النسق الكبرى السياسية والثقافية والحضارية.

5 - 1 - المفاهيم وتعدد الأنساق

نتناول في هذا الحيز دراسة نسق المفاهيم من الداخل أولا، لتحديد كيفية اشتغال المفهوم البلاغي، ولنصل لاحقا إلى نسق الغايات والمقاصد التي وإن تعددت وتنوعت بتنوع الخطاب البلاغي، فإنها جميعا تنجذب إلى بؤرة مركزية، هي «الأيديولوجي». وسيكون عبورنا من النسق الجزئي الأول إلى النسق الجزئي الثاني بوساطة آليتين للتفسير؛ التوافق (Concordance) / اللاتوافق (Discordance)، بحيث لا نوظفهما بالمعنى المعياري الذي انتقدناه آنفا عند بول ريكور (1983)، بل نعتبرهما لغة واصفة تحصر أشكال «الحوارية البلاغية» في الخطاب البلاغي العربي، ضمن شبكة العلاقات التالية:

أ - علاقة «التوافق» القائمة على تماثل المفصلات الدلالية للمفاهيم التي نعتبر ترديدها ضمن نسق التعدد أضعف ترديد كما سنبرهن على ذلك.

ب - علاقة «التوافق المتنوع» المتمثلة في شكل تباين جزئي على سبيل الحذف أو الإضافة، مما تنتج عنه بنية «توافق لا موافق» (Concordance discordante) وهي العلاقة الوسطى بين درجات الترديد.

ج - علاقة «اللاتوافق» ذات الوظيفة المهيمنة على الخطاب البلاغي العربي[34].

وهكذا، فالبحث في مفهوم الصورة البلاغية كما تناوله البلاغيون العرب، يقود إلى استنتاج أولي من الأهمية بمكان؛ لا وجود لمصطلح جامع وشامل حصل الاتفاق عليه لاختزال الصور البلاغية. ذلك أن تراكم هذا الإرث البلاغي، قد أفرز تداخلا اصطلاحيا بين محاور بلاغية أساسية هي، البيان والبديع والبلاغة والفصاحة. فأولى الإشكالات الإبستمية والمنهجية التي تواجه الباحث في البلاغة العربية، أن مباحثها لم تكن محصورة في ميدان البلاغة لذاته، بقدرما تقاسمتها معه علوم عربية إسلامية أخرى، مثل النحو والفقه والكلام.

فـ «لا شك في أن الباحث سيرتكب خطأ إذا هو اعتقد أن الاهتمام بـ «البيان»، بأساليبه وآلياته وأصنافه كان من اختصاص علماء البلاغة وحدهم، هؤلاء الذين جعلوا من «علم البيان» أحد الأقسام الثلاثة التي ينقسم إليها «علم البلاغة» العربية (علم المعاني، علم البيان، علم البديع). فالبلاغيون الذين اتجهوا هذا الاتجاه كانوا آخر من ظهر على مسرح الدراسات البيانية، كما أن تصنيفهم ذلك لعلوم البلاغة لم يتقرر بصورة نهائية إلا في مرحلة متأخرة، وبكيفية خاصة مع السكاكي المتوفى سنة 626 هـ. أما قبل ذلك فلقد كان مصطلح «البيان» يشمل كل الأساليب والوسائل التي تساهم ليس فقط في تكوين ظاهرة «البلاغة» بل أيضا في ما به يتحقق التبليغ»...»[35].

طبيعي، إذن، أن تتنوع المفاهيم والتصورات الخاصة بالظاهرة البلاغية الواحدة، مادام الخطاب البلاغي العربي قد تأسس داخل حقول تتباين حتما في الرؤية والمنهج، وإن توحدت مقاصدها أحيانا، مثل حقلي نظرية الإعجاز ومسألة القدم والحداثة. وهذا ما تنتج عنه بنية وظيفية مهيمنة نعتناها آنفا بـ «علاقة اللاتوافق». فلننظر في المحور الاستبدالي لهذه البنية.

يتناول السجلماسي مصطلح «البديع» ضمن عنوان كتابه، مضافا إلى كلمة «أساليب»، ثم يعرف «أساليب البديع» بكونها «قوانين أساليب النظوم»: «وبعد، فقصدنا في هذا الكتاب الملقب بكتاب «المنزع البديع» إحصاء قوانين أساليب النظوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع، وتجنيسها في التصنيف، وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف (...)»[36]. فإذا اعتبرنا العنوان تأطيرا عاما «لمحور الحديث»، تبين لنا أن الكاتب يضع في محور استبدالي- معجمي واحد كلا من البديع والبيان.

وهذا ما يعود بنا إلى مفهوم البديع بمعناه العام عند ابن المعتز. بيد أننا نصادف في القول السابق استعمال السجلماسي «البديع» بمعنى خاص يدخل في إطار التصنيف البلاغي المتأخر عند السكاكي، بحيث تم عطف «أساليب البديع على» علم البيان». فإذا كان العطف مؤشرا على التناظر التركيبي والدلالي، فإنه مؤشر قوي كذلك على «الزيادة في المعنى»، وهذا يقتضي أن حد «البديع» شيء، وحد «البيان» شيء آخر. وإذن، بين العنوان والتعريف الملازم لقصد الكاتب علاقة «اللاتوافق» الموسومة بجلاء في هذا النص:

«إن هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان، وصنعة البلاغة والبديع، مشتملة على عشرة أجناس (عالية)...»[37].

إن التساؤل التشككي الذي يطرح نفسه هنا، هو: ما المقصود «بصنعة البلاغة» المعطوفة على «علم البيان»؟ أهي تعيين لحقل خاص ينضاف إلى البيان والبديع؟ أم هي تعيين عام؟ وهكذا، لا نعثر على جواب حاسم يحدد بدقة مفهوم الوجه البلاغي عند الكاتب. ومن ثم، «فإن التسميات الثلاث: «علم البيان» و«علم البلاغة» والبديع «كانت شائعة في المشرق وفي المغرب، وتبادلت التسميات الثلاث المواقع بحسب الظروف التعليمية والثقافية والاجتماعية، ولكن هذا التبادل لم يكن إلا في عناوين الكتب، وأما داخلها فكانت تتعايش وتتفاعل وتتداخل. هكذا يجد المهتم «أسرار البلاغة» ويعثر على «البديع»، ويواجه بـ «البيان والتبيين»، ولكنه يجد في كل كتاب من هذه الكتب حديثا عن العلوم الثلاثة...»[38].

إن ما عبر عنه مفتاح بـ «التعايش والتداخل»، هو ما يشكل، في منظورنا، سمة «اللاتوافق» التي عرقلت إلى حد ما السيرورة التعليمية للخطاب البلاغي العربي، بالنظر إلى خصائص الغموض والتعميم، وعدم الانسجام الملازمة لتنوع مقاصد التلفظ وبناء الخطاب كما سيتبين من خلال دراستنا لنسق «الغايات والمقاصد». ولمزيد من الحجة والبرهان على هذا القول، نتفحص المعطيات التالية:

هذا، مثلا، أسامة بن منقذ (ق 6 هـ) في كتابه البديع في البديع في نقد الشعر، يتبنى منظور ابن المعتز في ضم الصور البلاغية إلى «البديع»، لكن من دون أدنى إشارة إلى الحد الذي يسم هذا المصطلح. وهذا أبو هلال العسكري في الصناعتين، يدرج «التشبيه» في باب خاص به، ليحصر بعد ذلك «الاستعارة والمجاز والمطابقة والتجنيس والكناية» في باب البديع. فما مسوغ عزل التشبيه عن بقية هذه الأوجه؟ التي يصدر في تعريفه لها عن مقصدية حجاجية تدافع عن القديم[39]. إذا كان الكثيرون يعتبرون ابن المعتز (ق 3 هـ) في كتابه: البديع، نقطة تحول مهمة على درب استقلال الدرس البلاغي، فإن دراستنا لنسق المفهوم، ولنسق الغايات في خطابه البلاغي ستثبت عكس ذلك، إذ لا مجال، حينئذ، للمبالغة والقول إن كتابه «جعل من البلاغة غاية تأليفه ومحاولة فريدة لإرساء أصول البلاغة على أسس عربية صريحة. وأول كتاب يتناول الأدب تناولا فنيا»[40].

فإذا كان ابن المعتز قد أخذ «البديع» عن أسلافه (الجاحظ مثلا)، فإنه بذلك لا يوافق أصحاب «المجاز» أمثال: أبو عبيدة صاحب المجاز القرآني وابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن، مما يسمح بتسجيل حالة «التوافق المتنوع». بيد أن هذه الحالة لن تقف عند هذا الحد، إذ نجد بنية المصطلح في كتاب البديع تفتقد خاصية التناسق وبالتالي تسجل حالة «اللاتوافق»، باعتبارها في هذا السياق، تضع مسألة «أصول البلاغة» في التأليف، وتناسق مكوناته، موضع شك.

لقد قسم ابن المعتز كتابه إلى قسمين كبيرين، من دون أي تحديد لمسوغات الفصل بين قسم «البديع» وقسم «محاسن الكلام والشعر» وكأن «البديع» خارج عن «محاسن الكلام»، بل تزداد درجات «اللاتوافق»، حينما أدرج الاستعارة في باب «البديع»، بينما التشبيه تم إدراجه في باب «محاسن الكلام والشعر»، مع العلم أنهما معا يرتبطان بالمكون الدلالي. وإذا كان التقسيم السالف الذكر يوحي بتبني الفصل بين البابين الكبيرين، فإن ابن المعتز سرعان ما يعود، فيماثل بينهما، إذ يقول:

«اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختبارا من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة، فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئا إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره»[41].

يتأتى محور التماثل في هذا الخطاب، بوساطة تراكم مصطلحي البديع والمحاسن، مما نتج عنه وضعهما في حقل دلالي واحد، وهو حقل الصور البلاغية التي يشار إليها هنا بكلمة فنون.

وإذن، بين منظور الانفصال ومنظور الاتصال، في هذا الخطاب البلاغي، تتشكل بنية اللاتوافق كما يلي:

(2) بنية اللاتوافق

	الاتصال	الانفصال
	التشاكل؛	التباين؛
البديع	[+محسن]، [+أوجه بلاغية]، [+فنون].	[-محسن]، [-تشبيه].
محاسن الكلام والشعر	[+محسنات]، [+أوجه بلاغية]، [+فنون].	[-بديع]، [-استعارة].

بيد أن بنية التوافق المتنوع، نعثر عليها في النسق الاصطلاحي عند قدامة الذي جمع ما ذكره ابن المعتز، وأضاف إليه عناصر أخرى، مثل التقسيم والترصيع....، من دون أن ينعتها بالبديع، بل اعتبرها جزءا من «محاسن الكلام ونعوته». وكما هو واضح في هذا السياق، فإن «البديع» ارتبط بكلمة «محسن» وتبادل معها المواقع، مما يسمح بعقد علاقة بين البديع ونعوت المكون الصوتي الإيقاعي.

ومن هذه النعوت، وصف الكلام «بالحلاوة» و«الطلاوة»، و«العذوبة»[42]. كما أن مفهوم البديع قد ارتبط أحيانا بالمطابقة بين صناعة الشعر، وباقي الصناعات الحرفية السائدة في المجتمع، مثل النسج والشبك. يقول الجاحظ: «ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصب، وكالحلل والمعاطف والديباج والوشي، وأشباه ذلك»[43]. فهذا ما يؤكد فرضية ربط «البديع» «بالمحسن»، مما يجعل مسألة وضعهما في المحاور الاستبدالية للخطاب البلاغي العربي أمرا مقبولا.

غير أن تتبع عملية تشكل بنية اللاتوافق في هذا الخطاب لا تقف بنا عند هذا الحد، وإنما تستوجب قراءة مفهوم البديع عند كاتبين كبيرين؛ هما عبد القاهر الجرجاني وأبو يعقوب السكاكي.

فكتاب أسرار البلاغة يؤطره، انطلاقا من العنوان، مصطلح «بلاغة»، لكنه يركز على الظواهر البيانية من دون أن يقصي «التجنيس»، ومن ثم، تصبح البلاغة إطارا عاما للصور البلاغية، عوضا عن «البديع» عند ابن المعتز. وهذا ما ندعوه بـ «اللاتوافق الخارجي» مقابل «اللاتوافق الداخلي» الذي يشوش على تماسك بناء المفاهيم. ومن أمثلته عند الجرجاني، أنه يعتبر «التجنيس» من أقسام البديع، ثم يسرد في الصفحات الموالية مجموعة من الصور البلاغية، من دون أي تحديد لما ينتظمها. وبعد ذلك يقول «وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة في أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين، تصعيد وتصويب»[44].

فإذا كان عنوان الكتاب يؤشر إلى إقصاء البديع باعتباره مكونا شاملا للصور البلاغية لتحل محله «البلاغة»، فإن هذا القول يعود إلى البديع، لكن بصيغة أكثر التباسا. لقد عرف الجرجاني «التطبيق» بكونه «مقابلة معنوية»، وصنفه ضمن فصل «قسمة التجنيس وتنويعه». غير أنه في القول السابق، يعطف عليه «الاستعارة» و«سائر أقسام البديع»، الشيء الذي يجعلهما (التطبيق والاستعارة) مكونين من مكونات «البديع». لكن بأي مفهوم لهذا «البديع»؟ هل بمعنى مخصوص، مادام الجرجاني قد ركز على جهة المعنى المشكلة لمدار الحسن والقبح؟!، ألا يشكل هذا المفهوم تجاوزا للبديع، باعتباره محسنا لفظيا؟، ثم ما علاقة البلاغة بالبديع هنا؟، هل هي علاقة أصل بفرع؟، بل أين الأصل وأين الفرع؟!

إن تنامي هذه التساؤلات التشكيكية، يستدعي التنبيه إلى ضرورة إعادة بناء المصطلح البلاغي العربي وفق معايير تحد من أشكال التنافر والغموض، أو بالأحرى تتجاوز مظاهر «اللاتوافق الداخلي». وحينئذ تجد مختلف التساؤلات أجوبة دقيقة لها من خلال إعادة البناء تلك.

ونعتبر، من جهتنا، «مفتاح العلوم للسكاكي»، الحدث البلاغي المهم في تاريخ الخطاب البلاغي العربي، نظرا إلى قيمته التصنيفية - العلمية. «والحق أن هناك ما يبرر هذه المماثلة بين مفتاح السكاكي وأور جانون أرسطو، (....) كل ما كان «يربط» السكاكي بأرسطو هو أنه عمل على ضبط وتقنين العلوم البيانية العربية مثلما عمل أرسطو من قبله على ضبط وتقنين العلوم الفلسفية اليونانية، وبعبارة أخرى، أنه إذا كانت العلوم الفلسفية اليونانية قد بلغت منتهاها حينما دفع بها تطورها الذاتي إلى الكشف عن منطقها الداخلي مع أرسطو وعلى لسانه، فإن العلوم البيانية العربية قد كشفت هي الأخرى عن منطقها الداخلي مع السكاكي وعلى لسانه حينما دفع بها تطورها الذاتي إلى ذلك دفعا، لكونها بلغت منتهى ما يمكن أن تبلغه على نفس الأسس التي قامت عليها أول الأمر ....»(45).

ومن هنا، لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا المرحلة السكاكية بمنزلة عودة البلاغة إلى رشدها، أو بالأحرى إلى مقصديتها التعليمية التي ظلت عهودا طويلة تؤدي دورا ثانويا في الخطاب البلاغي العربي. بيد أن السكاكي وهو يحاول ضبط قوانين الخطاب، لم يسلم - لضرورات تكوينية - بدوره من بعض مظاهر بنية «اللاتوافق»، وإن كانت ملفوظاتها أقل ترديدا. وهكذا نستحضر الأمثلة التالية: يعرف في البدء التجنيس - الاشتقاق بكونه تنويعا يمس الجذر اللغوي لبعض الألفاظ. وعندما يتحدث عن «البديع المعنوي»، يذكر بعض أنواعه ومنها «المشاكلة»؛ «وهي أن تذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته، كقوله:

قالوا اقترح شيئا نجد لك طبخة
قلت اطبخوا لي جبة وقميصا

(...) وقوله: «ومكروا ومكر الله» (46).

التساؤل المشروع في هذا السياق، هو: ألا يمكن استثمار الأمثلة السابقة للدلالة أيضا على «تجنيس الاشتقاق»؟!، (طبخة، اطبخوا). ومن ثم، ما حدود العلاقة الممكنة بين «التجنيس» و«المشاكلة»؟ . وإن سلمنا بمفهوم «المشاكلة المعنوية» على النحو السابق، فمن الصعب تجاهل إمكان ورود الأمثلة المذكورة في مساق «المجانسة اللفظية»، أو بالأحرى «البديع اللفظي»، الشيء الذي يعني تداخل الحقول الدلالية لمصطلحات: المشاكلة والبديع والتجنيس.... كما يعني غياب الكفاية الوصفية لمصطلحات السكاكي، بل غياب، وهذه حال الخطاب البلاغي العربي القديم بعامة، الروائز الضابطة للمفهوم ولحالاته المتنوعة. فقد وظف السكاكي مرة أخرى لفظة «التجنيس» في القسم الخاص «البديع اللفظي» وعرفه بكونه تشابه الكلمتين في

اللفظ من دون أي إشارة إلى قيد اختلاف المعنى. ومن ثم، تبدو العلاقة واضحة بين ما أسماه آنفا بـ «الاشتقاق»، والذي اعتبرت بعض أمثلته تجنيسا[47] «البديع اللفظي». لقد كان من الممكن إدراج مختلف هذه الأنواع ضمن مفهوم واحد يضبط العلاقة بينها، ويحدد، بوساطة روائز تركيبية ودلالية، حالات الاختلاف والتباين. وبذلك، سيكون إدراج «الاشتقاق» في باب «البديع»، بمنزلة إجراء منهجي يجعل من علم الصرف دخلا لعلم البلاغة، فيتحقق، في نظرنا، التماسك - التوافق المنشود في التأليف العلمي.

والجدير بالذكر أن نقدنا لمفهوم «الصورة البلاغية» سواء في «نسق الوحدة» أو في «نسق التعدد»، يندرج في سياق إعادة بناء المفهوم على أسس معرفية جديدة، تخول للنموذج التفاعلي تنظيم الصور البلاغية الزمنية وفق مكونات الجهة البلاغية. وفي ذلك محاولة، كما سيتبين لاحقا، لإعادة بناء المصطلح البلاغي في النسقين؛ الغربي والعربي.

وهكذا، فبنية «اللاتوافق» لم تهيمن فقط على سيرورة مفهومي البديع والبيان في الخطاب البلاغي العربي، بل شملت كذلك مفهومين أساسيين، الفصاحة والبلاغة.

فمن المباحث الأساسية التي شكلت، إلى جانب مبحث البديع والبيان، محور الحديث عن الصور البلاغية، مبحث الفصاحة والبلاغة، الذي نحلل نسقه المفاهيمي بدءا بما جاء عند أبي عثمان الجاحظ في البيان والتبيين. لقد أورد مجموعة من التعاريف لكلمة بلاغة، منها مثلا، اعتبار البلاغة هي الإيجاز، ومنها كذلك ما قاله الأصمعي: «البليغ من طبق المفصل، وأغناك عن المفسر»[48]. فيعلق الجاحظ على هذا القول: «وقال ثمامة: قلت لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بالفكرة. والذي لا بد له منه، أن يكون سليما من التكلف، بعيدا عن الصنعة، بريئا من التعقد، غنيا عن التأويل. وهذا هو تأويل قول الأصمعي ....»[49].

إن «محور الحديث» في قول الأصمعي، في تعليق الجاحظ هو «البلاغة». والمؤشر على ذلك الجملة - الهدف: «وهذا هو تأويل قول الأصمعي»، بحيث يفسر الجاحظ قول الأصمعي أو الجملة - المنطلق بوساطة جملة - قنطرة هي: «ما البيان؟».

وعلى طول السلسلة الكلامية لهذه الجمل تنتظم، تراكبيا، بعض التشاكلات التركيبية (تراكم الفعل الماضي والفعل المضارع...) توازي التشاكل الدلالي الذي يماثل بين «البلاغة» و«البيان»، من خلال مقوم [+ تبليغ] المضمر في المعجم التالي: المفصل، المفسر، يحيط، يجلي... البلاغة، إذن، ما حقق شرط البيان الذي يتخذ، شأنه شأن البلاغة ذاتها، عند الجاحظ سمة التعميم تارة، وسمة التخصيص تارة أخرى، الشيء الذي يسمح باستخلاص «بنية اللاتوافق» في هذا الخطاب كذلك. ذلك أن البيان لا يستقر على معنى واحد في كتب الجاحظ، إذ هو وسيلة من وسائل التعبير الممكنة التي قد تكون لغوية أو غير لغوية، «والبيان اسم «جامع» لكل شيء كشف

لك قناع المعنى، وهتك الحجاب من دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل...»[50].

والبيان في موضع آخر، وسيلة فنية توظف للاستعمال البلاغي. ومن ثم فالبلاغة - البيان هي بالتحديد صورة من الصور البلاغية؛ هي الإيجاز أو الإطالة أو التصريح أو الإشارة أو الكناية[51].

وهكذا، لا نجد في النسق الاصطلاحي عند الجاحظ مفهوما محددا للصور البلاغية على غرار ما يطبع الخطاب البلاغي العربي بشكل عام، فـ «عدم التقيد بضوابط التعريف وانحصار مفهومه عندهم في استعراض الخصائص التي تحقق البلاغة، سيكون السمة الغالبة على تعريف البلاغة في كل مراحلها ولن نجد صدى لأي محاولة تروم الوقوف على الحد الجامع المانع»[52].

وإذا تتبعنا علاقة الفصاحة بزوج البلاغة والبيان عند الجاحظ، وجدنا استعمالها لا يخرج عن مفهوم البيان بمعناه العام، والذي يحيل على البلاغة كذلك. ومن ثم، راح ينظر إلى الفصاحة التي يعتبرها خاصية تميز الأعرابي عن غيره. «وهذا سر حديثه عن أنواع العيوب النطقية التي تفسد نطق غير العرب. ومن هنا احتفاله بالبيان العربي المتجلي في الخطابة فهي نموذج الكمال في الحديث الشفوي الذي هو سليقة وموهبة عند العرب. وكان ضروريا أن يحتل الجانب الصوتي مكانة مرموقة في كل حديث عن الكلام الشفوي، خصوصا في (الآلة) أو فصاحة اللسان، وما يتعلق بالخلو من العيوب التي تذهب بسلاسة الكلام.»[53].

بيد أن صاحب سر الفصاحة، لا يتبنى هذا المنظور الجاحظي، إذ يميز بين الفصاحة والبلاغة على أساس التمييز بين اللفظ والمعنى.«(...) والفرق بين الفصاحة والبلاغة، أن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني. لا يقال في كلمة واحدة لا تدل على معنى يفضل عن مثلها بليغة، وإن قيل فيها (إنها) فصيحة. وكل كلام بليغ فصيح وليس كل فصيح بليغا، كالذي يقع فيه الإسهاب في غير موضعه»[54]. إن هذا التمييز، الوارد عند العسكري كذلك، يعكس بجلاء أهمية إشكالية اللفظ والمعنى التي كانت بؤرة لبنية اللاتوافق في الخطاب البلاغي العربي، خصوصا من حيث التأثير في النسق المنهجي في التأليف. وهذه حال ابن سنان، الذي مارس عليه التمييز بين الفصاحة والبلاغة، وبالتالي بين اللفظ والمعنى «معاناة حقيقية ومحنة منهجية»[55]، عند إحساسه بصعوبة الفصل بين كل من الزوجين. وقد هيمنت هذه الإشكالية على الخطاب البلاغي العربي في كل الميادين، من نحو وفقه ونقد...، كما أثرت في مساره، من حيث ارتباطها بمقصدية أيديولوجية؛ هي الدفاع عن الإعجاز، والتي سنحللها ضمن نسق الغايات.

وإذا كانت نظرية المعنى في الفكر البلاغي العربي، تميل إلى الفصل بين اللفظ والمعنى، فإن البحث في مفهوم الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، يمكن من معرفة علاقة النظم بالإشكالية السالفة، كما يساعد على التحقق من فرضية ارتباط الخطاب البلاغي العربي بقواعد

البلاغة العامة. فكتاب الجرجاني «دلائل الإعجاز» لا يتضمن حدا ما للصور البلاغية، ولا إشارة إلى أنواعها. لكن مناقشته مفهوم الفصاحة التي كانت مدار الحديث عن تلك الصور الخاصة باللفظ في الخطاب البلاغي العربي، تدعو إلى النظر في تصوره لطبيعة الصورة البلاغية من خلال علاقتها بمفهوم النظم. ذلك أن الفصاحة، في نظره، لا تقتصر على اللفظ بل تشمل المعنى كذلك، لأنها جزء من البلاغة بل نظيرة لها. ومن هنا، تم توسيع دائرة الصور البلاغية المنسوبة إلى الفصاحة لتضم صورا لا علاقة لها بتلاؤم الحروف، بل ترتبط بأخرى، مثل التشبيه والتقديم والتأخير. وبذلك لا يمكن فصل الصورة البلاغية عند الجرجاني عن مفهومه للنظم.

إن دخل المنحى الأيديولوجي في الإطار البلاغي عند هذا «البلاغي» العربي، هو مفهوم النظم ذاته، باعتباره مفهوما يعود إلى أصول الدراسات البلاغية للإعجاز خلال القرن الرابع الهجري، عندما ازدهرت دراسات إعجاز القرآن مع المتكلمين (المعتزلة على الخصوص).

فالنظم عند الجرجاني هو «نظم الكلم» بشكل يضمن تناسق معانيه «على الوجه الذي اقتضاه العقل»[56]. ذلك أن استقامة الكلام، كامنة في نظمه، لأن المعنى ناتج عن التعالق بين معاني الألفاظ، مما يحقق ما يدعوه بـ «التعليق».

وهكذا، فالنظم والعقل، قيمتان ضروريتان لصنعة الخطاب، الشيء الذي يعطي لمفهوم النظم عند الجرجاني بعدا دلاليا مركزيا في الصنعة البلاغية. وقد سمح هذا المفهوم باستخلاص مظاهر «اللاتوافق الخارجي»، من حيث تأكيد بعض الباحثين على «الجديد» في نظرية النظم الجرجانية. «إن الجديد الذي نلمسه بوضوح عند عبد القاهر (...) أنه أبرز من خلال تحليله معنى «النظم» الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية العربية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية وتمثيل. وهذا الطابع الاستدلالي الذي يجعل الذهن ينتقل، من خلال الأساليب البلاغية تلك، من المعنى إلى معنى المعنى هو ما عناه مؤلفنا حينما قر النظم على أنه تناسق دلالات الألفاظ وتلاقي معانيها «على الوجه الذي يقتضيه العقل»[57].

ومن ثم، وجب التأكيد أن المحاور الكبرى المتصلة بالصورة البلاغية، وهي البديع والبيان والبلاغة والفصاحة، جاءت عند الجرجاني في كتابيه منسجمة مع تصوره البلاغي القائم على «نظرية المعنى» في علاقتها بمفهوم النظم. فقد أكد في مجموع ما كتبه، أن البلاغة تعود إلى المعنى، وأن الألفاظ تابعة للمعاني. فتناول، على سبيل المثال، التجنيس واعتبر أن لا مزية له في ذاته بل العبرة فيما يقوم به من وظائف معنوية. يقول: «أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا، أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله:

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت

فيه الظنون: أمَذهَب أم مُذهَبُ

واستحسنت تجنيس القائل «حتى نجا من خوفه وما نجا» وقول المحدث:

ناظراه فيما جنى ناظراه

أو دعاني أمت بما أودعاني

الأمر يرجع إلى اللفظ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني؟ ورأيتك لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس - وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة - من حلى الشعر - ومذكورا في أقسام البديع. فقد تبين لك أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به. وذلك أن المعاني، لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته...»[58].

ولعل التشبث بالمعنى على هذا النحو، يثير في نظرنا أكثر من تساؤل تشككي حول مفهوم المجانسة في البلاغة العربية، خصوصا بالنظر إلى إمكان تقديم نقد تطبيقي، يكشف عن الخلل في المفهوم.

إن نظرية المعنى في الخطاب البلاغي لدى الجرجاني، تمثل إطارا خصبا للتحقق من فرضيتين متلازمتين:

الأولى، أن خاصية «التعليق» التي دافع عنها الجرجاني، والمرتبطة، في نظره، «بمعاني النحو وأحكامه»، تؤشر إلى التقاطع بين اللغوي والأدبي، الشيء الذي يسمح باعتبار «معاني النحو»، المكونات الأساس لعلم المعاني، أو بالأحرى لما يمكن نعته «بشعرية النحو» أو «البلاغة النحوية». وهذا ما يثبت، على مستوى الفرضية الثانية، أن الخطاب البلاغي العربي، يمثل بلاغة نص، ولا موضع لمفهوم الانزياح فيه.

وهكذا، يربط الجرجاني بين النظم والنحو من جهة، وبين النظم والفصاحة والبلاغة من جهة ثانية. لنتذكر أن النظم في نظره، «يتواصفه البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله»[59]. فالجامع بين هذه الأقطاب هو منظور البلاغة العامة. فأولا، مؤلفنا «يستعمل النحو في معنى واسع يخلصه من سيطرة النزعة» المدرسية الشكلية التي غلبت على مسائله (...) وبناء على هذا التصور يصبح النحو صنو الحس اللغوي المرهف وإدراك الفروق بين طرائق التركيب...»[60]. ومن ثم، ترتبط معاني النحو بالنظم من خلال معرفة مواطن التقديم والتأخير، والتنكير والتعريف والحذف...، وفق سياقات مختلفة تجعل «الاعتبار بمعرفة مدلول

العبارات، لا بمعرفة العبارات»[61]. وهذا ما يقتضي، تبعا لقراءتنا، أن «معاني النحو» عند الجرجاني تشكل مبحث «شعرية النحو» داخل النظام البلاغي العربي. وبذلك، يمكن أن نصبغ مقارنة على سبيل التمثيل، ومن دون الوقوع في متاهة الإسقاط، بين هذا التصور وما جاء عند ياكبسون في كتابه: حياة داخل اللغة، إذ يتطرق إلى ما اصطلح عليه بـ «شعر النحو» أو «نحو الشعر». فالدراسة اللسانية للشعر الماثلة، في نظره، في «الشعرية»، تمكن من رصد الوظيفة الشعرية في مختلف تجلياتها، خصوصا في الجانب التركيبي الذي أُغفل من طرف بعض الدارسين. ومن هنا يدافع ياكبسون عن توفر التركيب في الخطاب الشعري على خصائص شعرية، مثل التكرار والتوازي، مما يسمح بدراسة «الصور البلاغية للنحو» (Figures de la Grammaire)[62].

وعلى هذا الأساس، تمكن إعادة بناء مفهوم النظم لدى الجرجاني في ضوء «شعرية النحو». وهذا ما لم ينتبه إليه حمادي صمود (1981) الذي ذهب إلى تأويل منظور الجرجاني من خلال إسقاط ما نعته بـ «أصول المذهب الذهني» على مفهومه للنظم، من دون أي تحديد دقيق لمسوغات هذا الإسقاط أولمعنى «المذهب الذهني». إن استحضارنا «لشعرية النحو مقدم على سبيل المقارنة لاغير، والتي لاتعني المماثلة بين سياقين معرفيين مختلفين. وبذلك، فإن «شعرية النحو» التي نقترحها كإطار مرجعي لقراءة نظرية النظم الجرجانية، تنسجم ومنظور «البلاغة العامة» في سياق الخطاب البلاغي العربي، لأنها ليست حكرا على الشعر من دون غيره، ولأن الجرجاني يبحث في دلائل الإعجاز القرآني مع أن القرآن ليس بشعر. «وإذ قد عرفت ذلك، فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل «النظم» خصوصا، من دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر، من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم، وتأمله.».

إن هذا الاتجاه البلاغي العام (الشعر أو غير الشعر)، ليس جديدا على الخطاب البلاغي العربي الذي نشأت مقاصده مع نشأة البحث في الأسلوب القرآني ومقارنته بالشعر أو بكلام الرسول صلى الله عليه وسلم، أو بغيرهما من الخطابات السائدة آنذاك. وهذا ما يفسر الحصيلة الكبيرة لتراكم تراث عريض حول مسألة الإعجاز القرآني، بل إن ناقدا مثل قدامة، الذي خصص كتابا لنقد الشعر، لم يستبعد كليا قضية الشاهد غير الشعري. يقول، في سياق حديثه عن الترصيع: «(...) ومثل ذلك للمحدثين أيضا كثير، وإنما يذهبون في هذا الباب إلى المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضا، فإنه لا كلام أحسن من كلام رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم، وقد كان يتوخى فيه مثل ذلك، فمنه ماروي عنه عليه السلام من أنه عوذ الحسن والحسين عليهما السلام فقال: «أعيذهما من السامة والهامة وكل عين لامة»، وإنما أراد ملمة فلإتباع الكلمة أخواتها في الوزن قال لامة، وكذلك ما جاء عنه صلى الله عليه وآله

أنه قال: «خير المال سكة مأثورة، ومهرة مأمورة»؛ فقال مأمورة من أجل مأثورة، والقياس مؤمرة (....) وإذا كان هذا مقصودا له في الكلام المنثور فاستعماله في الشعر الموزون أقمن وأحسن»[63].

ومن هنا، يمكن التأكيد أن الخطاب البلاغي العربي لا يمثل على الإطلاق، بلاغة الانزياح، كما يعتقد الكثيرون. فأولا، ليس من قبيل القراءة النسقية التي نتبناها، تطبيق الإرث البنيوي الشعري على منظور بلاغي ينطلق من القرآن والحديث ليصل إلى الشعر والخطابة وكلام العرب في شكل بلاغة عامة؛ هي بالأساس بلاغة نص. وثانيا، من الصعوبة، منهجيا، تطبيق مفهومي المعيار والانزياح على الخطاب البلاغي العربي، كما هو وارد في أطروحة العمري (1990)، بحيث اعتبر القرآن معيارا لقياس الانزياحات الصوتية في الشعر؛ «إن محاولة إيجاد معيار للتردد العادي أو المتوسط لأصوات اللغة في الخطاب غير الشعري، أو القليل الحظ من الشاعرية ليبدو، لأول وهلة، أمرا يسيرا، والواقع أنه يثير مجموعة من الصعوبات بالنسبة إلى النص القديم، فكيف نختار النص غير الشعري في بيئة شفوية أو شبه شفوية (من الجاهلية، إلى منتصف القرن الثاني بصفة أخص)، فأغلب ما بين أيدينا نصوص خطابية أو رسائل على حظ كثير أو قليل من الصناعة؟

في هذا الظرف يتجه الاهتمام إلى نص متفرد - لعدة مزايا - وهو القرآن. ولكن النص القرآني مختلف البناء وفق الأغراض التي وجهت إليها الآيات. فالآيات المكية القصار الموجهة عادة إلى الوعد والوعيد والترغيب كثيرة الحظ من الصناعة الصوتية الإيقاعية (...) ومع ما تقدم فإن الدارسين لم يجدوا مفرا من اعتماد النص القرآني مجالا لاحصائياتهم، على اختلاف أغراضهم من ذلك الإحصاء»[64].

إننا نحاور هذا التصور، على الرغم من الأهمية العلمية للكتاب، بالنظر إلى اعتراف الباحث نفسه بصعوبة تحديد المعيار، وتوافر آيات قرآنية على الموازنات الصوتية. ثم إذا كان كل نص «علمي»، يرجى أن نستخلص منه معيارا، يحمل آثارا شعرية، كما يقول المؤلف في كتابه، فكيف يجمع بين المعيار والانزياح في الآن نفسه؟ . ونتساءل كذلك، لماذا يعتبر القرآن صورة للواقع اللغوي العربي القديم، مع العلم أنه واقع معقد باعتراف المؤلف نفسه؟، إذ إن الشعر الجاهلي وأحاديث الرسول والخطب والأمثال، تمثل برمتها، هذا الواقع اللغوي المتعدد. زيادة على ذلك ما هي حدود مصداقية المنهج الإحصائي الذي يهمش جوانب التفاعل بين مختلف عناصر ومكونات كل واقع لغوي؟، بل إن الإحصاءات تختلف من كاتب إلى آخر، ومن غرض إلى آخر . وحتى في حالة تسليمنا بأطروحة الانزياح، فالمفروض أن يحقق القرآن الكريم أشكاله الأسلوبية إزاء معيار لغوي قائم. بيد أن الإقرار بالخصائص المشتركة بين مختلف الأجناس اللغوية السائدة في العالم العربي آنذاك، شكل الاتجاه السائد حتى ضمن الدراسات الإعجازية ذاتها. فهذا ابن قتيبة، مثلا، دافع عن فضل النص القرآني على غيره،

وعن تفرده في طرائق الآداء من دون أن يغيب الخصائص المشتركة بينه وبين «الكلام العادي» إذ نجد في كتابه تأويل مشكل القرآن، اعتبار المجاز قاسما مشتركا بين اللغات وضرورة في التعبير لا مناص منها. فقد «تبين لمن قد عرف اللغة، أن القول يقع فيه المجاز، فيقال: قال الحائط فمال، وقل برأسك إلى، أي أمله وقالت الناقة، وقال البعير...»[65].

ويمضي ابن قتيبة في شرحه هذا معتبرا المجاز مختزلا للصور البلاغية، وخاصية لغوية قبل كل شيء. يقول: «وأما الطاعنون على القرآن «بالمجاز» فإنهم زعموا أنه كذب لأن الجدار لا يريد، والقرية لا تسأل. وهذا من أشنع جهالاتهم، وأدلها على سوى نظرهم، وقلة أفهامهم. ولو كان المجاز كذبا، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلا كان أكثر كلامنا فاسدا؛ لأنا نقول: نبت البقل، وطالت الشجرة، وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخص الشعر...»[66].

ويفصح المؤلف عن هذه المجازات، ويفسرها قائلا:

«وللعرب المجازات في الكلام ومعناها: طرق القول ومآخذه. ففيها الاستعارة والتمثيل، والقلب، والتقديم والتأخير والحذف، والتكرار، والإخفاء، والإظهار، والتعريض والإفصاح، والكناية، والإيضاح، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص بمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص مع أشياء كثيرة ستراها في أبواب المجاز إن شاء الله تعالى»[67].

وقد صار من الممكن، في وقتنا الراهن، البرهنة على تصور ابن قتيبة، علميا، انطلاقا من النتائج المذهلة لعلم النفس المعرفي. فالصور البلاغية ليست ملكا للشاعر وحده ما دامت تمثل وسائل معرفية - لغوية. فهذا، مثلا، جيبس (1994) يبرهن عن «شعريات الذهن»، خصوصا في تجلياتها لدى الطفل.

وهكذا، فالاختلاف الذي حصل بين الدارسين حول الإعجاز القرآني، يمثل مؤشرا قويا على صعوبة تحديد الجانب الذي يتفرد به، فلو بحثت في طيات كتاب دلائل الإعجاز، عن العناصر التي تميز «نظم القرآن» عن نظم غيره، لما وجدت ذلك. وهذا، في نظري، يشوش على تصورات المدافعين عن أطروحات البنيوية الشعرية من داخل الخطاب البلاغي العربي القديم. ومن ثم، فنقدنا لمفهوم الانزياح، نظريا وتطبيقيا، يحمل من الأدلة ما يكفي لدحض كل أطروحة تروم إسقاطه على الإرث البلاغي العربي.

وقد كان من النتائج غير المحمودة لهذا الإسقاط في مؤلف العمري (1990)، أنه ظل سجين المفاهيم البنيوية الشكلية من جهة، والمصطلحات والتصنيفات البلاغية العربية التي أرخ لها من جهة أخرى، من دون أي محاولة لإعادة بنائها وفق مفاهيم أكثر خصوبة، تليق بالموازنات الصوتية، مثل مفهوم التشاكل الذي يفك بعض المعضلات التطبيقية اللصيقة بمفاهيم من قبيل التجنيس.

وهكذا، تحققنا في سياق دراستنا «لنسق المفاهيم»، من فرضية أساس، هي أن الخطاب البلاغي العربي، شكل عبر سيرورته بلاغة نص، لأنه كان يسير في اتجاه مبحث إشكالي هو «الإعجاز القرآني» بصورة ظاهرة أو مضمرة. وقد دحضنا تبعا لذلك، كل تصور يروم تطبيق مفهومي الانزياح والمعيار على المتن البلاغي العربي القديم. كما حاولنا، بوساطة تحليل الخطاب، أن نبرهن على هيمنة «بنية اللاتوافق» على هذا الخطاب البلاغي، سواء أتعلق الأمر بحد الصورة البلاغية، أم بصياغة المصطلح الدال عليه. وقد وظفنا في التحليل مفاهيم إجرائية منسجمة مثل «المحور الاستبدالي»، و«محور الحديث»، و«التناظر»، و«التكرار»، و«التشاكل»، و«الحقل الدلالي».

بيد أن البحث في المقاصد الكامنة وراء هذا الخطاب، قمين بأن يكشف القناع عن أسرار «اللاتوافق»، وأن يضعه ضمن الشروط الحجاجية - الأيديولوجية لإنتاج الخطاب. وهذا ما يشكل أهم محاور المبحث الموالي.

5 - 2 - الغايات والمقاصد

نشير في البدء، إلى أن الفصل بين «نسق المفاهيم» و«نسق الغايات»، هو فصل إجرائي لا غير. ذلك أن النسقين معا، يتقاطعان، ويتفاعلان بطريقة جدلية. فاختيار المفاهيم مرهون بمقاصد وشروط إنتاج وبناء الخطاب. كما أن هذه الغايات ذاتها، تسجم وطبيعة الإشكالات السائدة في المجتمع، والتي تحضر بشكل متواز في حقول وميادين متنوعة. وهذه حال الخطاب البلاغي العربي الذي تتفاعل في داخله المفاهيم (التصورات) والمقاصد، وفق منظور إبيستمولوجي تهيمن عليه ثلاثة عناوين كبرى؛ التدوين، والإعجاز القرآني، والقدم والحداثة. بيد أن من شأن الفصل المؤقت بين النسقين أن يخول لنا فرصة تحليل بنية «اللاتوافق» باعتبارها وظيفة مهيمنة، وهذا ما قمنا به في المبحث السابق، كما يمنحنا، في مرحلة ثانية، مجالا لتأويل مكونات نفس البنية، مما يعني الفصل إجرائيا بين مرحلة التفسير في النسق الأول، ومرحلة التأويل في النسق الثاني. ومن ثم، فإن «نسق التعدد » الأكبر، تتوزع ضمنه المفاهيم وفق طبيعة المقصدية ذاتها. فالبديع والبيان يضمران مقصدية الدفاع عن تيار القدم أو تيار الحداثة، سواء أتعلق الأمر بشعر المولدين في مقابل شعر القدماء، أم بالفلسفة والعقل في مقابل النقل (مثل الخطاب البلاغي عند السجلماسي). كما أنهما ارتبطا من جهة أخرى، بصراع القوميات الطارئ في العالم الإسلامي الجديد، الذي تجسد في الدفاع عن اللسان العربي أمام التيارات الشعوبية (الجاحظ مثلا). أما زوج الفصاحة والبلاغة، فقد انتظمته مقصدية أساسية، هي: مقصدية الدفاع عن الإعجاز القرآني. وقد صار من البدهي القول إن وراء هاته المقصديات، مناخا ثقافيا - سياسيا تمثل في حركة التدوين التي وجهت إلى حد كبير مختلف المواقف إزاء مختلف الإشكالات. ولننظر، الآن، في صحة هذه المنطلقات، بوساطة القراءة الموالية.

يقول الجرجاني: «ليس من عاقل يفتح عين قلبه، إلا وهو يعلم ضرورة أن المعنى في ضم بعضها (أي الألفاظ) إلى بعض، تعليق بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، لا أن ينطق بعضها في أثر بعض، من غير أن يكون فيما بينها تعلق، ويعلم كذلك ضرورة، إذا فكر، أن التعلق يكون في ما بين معانيها، لا في ما بينها أنفسها. ألا ترى أنا لوجهدنا كل الجهد أن نتصور تعلقا فيما بين لفظتين لا معنى تحتهما، لم نتصور تعلقا فيما بين لفظتين لا معنى تحتهما، لم نتصور؟ ...»[68].

أول ما يثيرنا في هذا القول، تكرار كلمة ضرورة[69].

فما وظيفتها؟ وكيف تتستر على بنية حجاجية - أيديولوجية؟

إننا نعتبر الخطاب البلاغي العربي مجموعة من العلاقات الحجاجية المكونة للإطار الأيديولوجي الخلفي الذي تتمفصل ضمنه «الأنشطة الحجاجية»؛ أي كل مجهود يختزل دينامية العلاقة بين المنتج والمتلقي، وذلك لشرح، لقبول أو رفض أو معرفة وضع أو عمل ما داخل عالم ممكن ما. ومن هنا، تبرز مشروعية وصف وتأويل إواليات البنية الحجاجية الموجهة للخطاب.

فنحلل، إذن في هذا السياق، كلمة «ضرورة» باعتبارها رابطا حجاجياً (Connecteur Argumentatif)؛ أي إنها مورفيم يمفصل ملفوظين أو أكثر ضمن استراتيجية حجاجية واحدة. وبذلك فالفرق بينه وبين العامل الحجاجي، Opérateur Argumentatif، كامن في التمييز بين ماهو في الأصل مكون دلالي - قد يتجه كذلك إلى التأويل التداولي - وما هو تداولي بالدرجة الأولى. فالعامل، كما هو مميز في علم الدلالة اللساني، يربط وحدتين دلاليتين داخل الفعل اللغوي نفسه. أما الرابط فيمفصل فعلين لغويين.

من هنا، فالرابط «ضرورة»، محمول ذو مواضع أربعة، إذ يمكن إضافة متغير رابع خفي إلى المتغيرات الثلاثة الأولى. وهي، جميعا، مكونات حجاجية مشتركة الاتجاه (Coorientés).

لنحلل، إذن، الظاهر والخفي [70] من منطلق اختيار المؤولة (Interprétant) التالية: «إن ضرورة، تقوم بوظيفة حجاجية، وهي وظيفة» مقدم النتيجة (Introducteur de Conclusion). ولتفحص، ما سبق ذكره، نحول نص الجرجاني، إلى معطيات لغوية منسجمة:

(10) أ - الإنسان عاقل،

ب - يفتح عين قلبه،

ج - فيعلم، ضرورة، أن المعنى في ضم الألفاظ إلى بعضها البعض.

ج - ؟

(11) أ - الإنسان عاقل،

ب - يفكر،

ج - فيعلم، ضرورة، أن التعلق يكون بين معاني الألفاظ.

جَ -؟

وتمثيل هاته الملفوظات، البنية (12).

(12) أ، ب..........، ضرورة ج.

حيث إن أ وب وج «متغيرات حجاجية»

غير أن تحديد الموضع الرابع الخفي الموحد للمتغيرات، في (10) و(11)، يتطلب أولا تأويل «المتغيرين الباطنين» في كل من (10) ب، و (11) ب.

إن مبدأ التداعي يجعل من استعارة «فتح عين القلب»، ومن نشاط التفكير، مرجعين تتناسل عنهما «المعرفة». لكنها في العملية الأولى معرفة حدسية، بحكم المرجعية الصوفية، وفي العملية الثانية، معرفة عقلية بحكم المرجعية الفلسفية. ويكفي أن نلحق بالأولى، المركب الاسمي؛ القلب، وبالثانية، المركب الاسمي؛ العقل المتناظر مع المركب الفعلي؛ يفكر. وما يدعم هذه القراءة الاستدعائية، تراكم كلمات مشكلة لنفس الحقل الدلالي، بين طيات دلائل الإعجاز، من قبيل الفكر والنفس[71]. نحتفظ، إذن، بمتغير المعرفة كمدخل للمتغير الخفي الرابع الذي سيعوض (10) ج، و(11) ج.

فإذا كان الرابط «ضرورة»، رابطا حجاجيا، فإنه يقتضي كما أسلفنا أن يحيل على وظيفة تداولية تنسجم وسياق إنجاز الخطاب الماثل، لدى الجرجاني، في «الدفاع عن الإعجاز القرآني».

وهكذا، نلاحظ ان خرج المتغير الحواري (المعنى) مواز لدخله (المعرفة)، انطلاقا من مؤشر الاستبدال التالي: المعنى- تعليق- المعاني- تعلق.

وتؤكد هذا الاستبدال الجملة (14):

(13) - ألا ترى أنا لو جهدنا كل الجهد أن نتصور تعلقا في ما بين لفظين لا معنى تحتهما، لم نتصور؟

إن المعنى الحواري لهذا الاستفهام (وهو: تأكيد أهمية المعنى)، يحقق أول شرط من شروط استخلاص المتغير الرابع الخفي، وهو شرط التوافق بين الدخل والخرج، أي بين «المعرفة والمعنى».

أما الشرط الثاني، فهو توجيه المنتج - الجرجاني خطابه نحو نوع من الإجماع على متغير المعنى، من خلال الإحالة على ذوي المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية، الذين أسندت إليهم «ضرورة» العلم بحقيقة المعنى.

وهكذا، تخفي الجملتان (10) ج، و (11) ج، المتغير الحواري جَ:

جَ - الانتصار، ضرورة، للمعنى.

ومن ثم، فالرابط، «ضرورة»، وانطلاقا من شرطي التوافق بين المعرفة والمعنى، وبناء الإجماع، يشكل بنية حجاجية - أيديولوجية في الخطاب البلاغي لدى الجرجاني الأشعري المذهب، بالنظر إلى أهمية مناظرة عصره القائمة في مختلف فروع المعرفة العربية حول الإعجاز القرآني، الشيء الذي طبع خطابه البلاغي بطابع سجالي يحاور ويتحدى، ويطلب الحجة، متجها إلى أصحاب النظرة الاعتزالية كالجاحظ وأبي هاشم الجبائي والقاضي عبد الجبار، بل إلى أصحاب فكرة الصرفة مثل ابن سنان الخفاجي.

ومن هنا، جاء موقف الجرجاني - كما رأينا - من قضية اللفظ والمعنى المتفرعة عن إشكالية الإعجاز، مختزلا في «التعليق» الذي يبلور العلاقة بين معاني الألفاظ، من دون العلاقة بين الألفاظ في ذاتها.

وهكذا جاءت نظرية النظم الجرجانية، جوابا حجاجيا - أيديولوجيا على أسئلة الإعجاز القرآني، لتطرح مفهوما للإعجاز البلاغي يلائم مقصدية المؤلف وتصوراته المذهبية.

فقد كان الباقلاني يحاور المنظور الاعتزالي عند الجاحظ، بأن نظر إلى بلاغة النظم أو الإعجاز البياني باعتباره خارقا للعادة الكلامية والأسلوبية التي عرفها العرب. وهذا ما سماه الرماني «نقض العادة». بيد أن هذا التصور سرعان ما تعرض لنقد شديد من طرف بلاغيي الإعجاز، وعلى رأسهم القاضي عبد الجبار الذي يرى أنه لو صح أن القرآن معجز ببلاغة خارقة (غير معروفة)، لكان السبق إلى الشعر من باب الإعجاز كذلك، ولكان كل وزن منه وكل بحر، يقتضي الإعجاز في كل زمان بوساطة الإتيان بوزن غير معروف. ومن ثم، طور الجرجاني فكرة النظم، وجعل الإعجاز البلاغي «تجديدا»، وليس خرقا للعادة. وهذا ما يفسر مقارنته بين القرآن وغيره، بل إن أمثلته عن النظم كانت غالبا من غير القرآن، مما يؤكد نهج البلاغة العامة في تصوره كما بينا آنفا.

وبذلك، كانت قضية الإعجاز القرآني قضية أيديولوجية بالدرجة الأولى، تناسلت منها معظم الإشكالات الثقافية والحضارية العامة. فقد تم التركيز على الشعر الجاهلي باعتباره شاهدا على الإعجاز، وشاهدا على اللغة كذلك، وكانت قضايا، مثل اللفظ والمعنى، والفصاحة والبلاغة، تحجب صراعات حزبية أو كلامية - فلسفية، تفسر تناقضات في الرؤية للعالم وقضاياه، مثل القديم والمحدث، الأصل والفرع... وهذا يعني، وفق فرضيتنا أن الخطاب البلاغي العربي، كان قاسما مشتركا بين مختلف المشتغلين بالحقل الثقافي العربي الإسلامي. وذلك ما جعل بنية «اللاتوافق»، شاهدا على تعدد مصادر الكاتب ومقصدياته، وعلامة على هيمنة الحس الإيديولوجي الذي قلص درجات الدقة والانسجام في تحديد المفهوم والمصطلح البلاغيين.

بيد أن إشكالية الإعجاز لم تكن الوجه البلاغي الأوحد للخطاب البلاغي العربي، إذ تفاعلت مع قضية القدم والحداثة.

لنحلل النصين التاليين:

يقول ابن المعتز في كتابه «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن، واللغة، وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة، والأعراب، وغيرهم، وأشعار المتقدمين، من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس، ومن تقيلهم، وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه»[72].

ويقول العسكري في الصناعتين: «فهذه أنواع البديع التي ادعى من لا روية له ولا رواية عنده أن المحدثين ابتكروها وأن القدماء لم يعرفوها؛ وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين...»[73].

يثير هذان النصان قضية حجاجية كبرى تتعلق بالصراع بين أنصار القديم، وأنصار المحدث. وهي الإشكالية التي لا يمكن أن نتجاهل خلفيتها الأيديولوجية باعتبارها صراعا، أحيانا، بين الموالي والعرب، وأحيانا أخرى، بين تيار التقليد وتيار التجديد في المجتمع العربي. وهذا ما يجعلنا نعتقد بأن الموجه الأول لكتاب ابن المعتز هو الداعي الأيديولوجي، وليس الهاجس البلاغي أو النقدي، كما يعتقد بذلك حمادي صمود في أطروحته. وتأكيد هذا أن قول ابن المعتز السابق يحمل مؤشرات حجاجية دالة على مناظرة في الموضوع ذاته. ذلك أن خطابه يقدم نفسه على أساس أنه بحث يحترم الشمولية، إذ يتعدى الشعر إلى القرآن واللغة وأحاديث الرسول وكلام الصحابة والأعراب. وفي المؤشر الأول، دلالة كذلك على أن البلاغة عند ابن المعتز، بلاغة عامة وليس بلاغة شعرية. أما المؤشر الثاني، فيتمثل في صيغة البناء لغير الفاعل: «علم» التي تضمر المناصرين «للشعر المحدث». وفي هذا الإضمار - الإقصاء، محاولة لإضعاف موقف الخصوم، مما يعني، كذلك، أن «معنى الرسالة»، يركز على المعلومة الجديدة (تقليص قيمة المحدث)، من دون محور الحديث (بديع المحدثين). إن المعلومة الجديدة تلك، هي نفسها المقصودة في قول العسكري، من خلال سلب مقومات النظر والتفكير والرواية، عن كل من يقول بنقيضها؛ «تفخيم أمر المحدثين». ومن ثم، فالنصان معا، يشتركان في تعزيز بعض المقومات الإيحائية (Sèmes connotatifs)، مثل: [+خصومة]، [+سجال].

وهكذا، فمسألة القدم والحداثة، تمتد جذورها إلى عمق الصراع الاجتماعي وما ترتب عنه من ثورات (ثورة الزنج والحركة القرمطية)، ابتداء من القرن الثالث الهجري[74]. فقد كان الاختلاف حول قيم الحداثة والتقليد خاصية تطبع كل الميادين، من فلسفة ودين وشعر ونقد... لأن القضية ترتبط في العمق بتحول اجتماعي - حضاري فرض على الأطراف المتصارعة اختزال موقف معين، صريح أو مضمر، إزاء العالم والكون والدين والفن واللغة، وذلك بالنظر إلى الزاوية الأيديولوجية الملائمة للموقع الاجتماعي ذاته. فكان «طابع الثقافة العربية بين منتصف القرن الثاني ونهاية القرن الثالث للهجرة، إنما هو الصراع بين العقل

والنقل، التجديد والتقليد، الإسلاموية والعروبوية، أعني بين اتجاهات سلفية واتجاهات عقلية - تجريبية.»[75].

وهذا ما يحجبه بالفعل، الصراع النقدي المعروف حول أبي تمام. ذلك أن انحياز الآمدي الذكي والمضمر، إلى صف أنصار القديم، يؤشر على تبني رؤية اللغويين الأوائل إلى الشعر المحدث والشعر القديم، بحيث ناصروا الثاني باعتباره الشاهد اللغوي الأمثل، والطرف الأساسي في إثبات الإعجاز.

ومن دون الخوض في تفاصيل هذا الصراع النقدي - لأن المجال غير مجالنا - نؤكد فرضية ارتباط الخطاب البلاغي العربي بالمقصدية الإيديولوجية في مختلف تجلياتها، بحيث وجهت المفهوم والمصطلح في هذا الخطاب. فالجاحظ، مثلا، لم يستطع عزل تصوراته البلاغية عن القصد الأيديولوجي الماثل في الرد على الشعوبية، ومناصرة الحركة الاعتزالية. فقد دافع، تبعا لذلك، عن البيان العربي بطريقة غير موضوعية، وتبنى قواعد سياقية تؤطر الخطاب - المقال ضمن مقتضيات الحال. وقد لزمت هذه الغاية الخطاب البلاغي العربي حتى في عهوده المتأخرة، «فالكتب البلاغية المغربية - وخصوصا الاتجاه المتفلسف - ذات منحيين في آن واحد، منحى تعليمي ومنحى إيديولوجي؛ وكلا المنحيين يجعلان من كل كتاب بلاغي إجابة عن سؤال صريح أو مضمر في الكتب السابقة»[76].

وهكذا، يؤكد مفتاح (1993)، أن تبني المعيار المنطقي والرياضي عند السجلماسي، ثم عند ابن البناء، مؤشر على الغاية الأيديولوجية من خلال هدف تأصيل التقليد الفلسفي الذي احتل الصدارة في العصر الموحدي وتوارى خلف حجب أخرى في العصر المريني؛ أي خلف البلاغة والأصول والتصوف .... وهذه الغاية يؤطرها الباحث ضمن مقصدية إيديولوجية أكبر، هيمنت على الثقافة المغربية في مرحلتها الأولى، وهي مقصدية الموافقات، بمعنى «التوفيق بين الفلسفة والشريعة، والتوفيق بين التصوف الشيعي والشريعة، والتوفيق بين المذاهب الفقهية والأصولية، والتوفيق بين الحاكمين والمحكومين...»[77].

وإذن، لم يعد من الممكن إغفال المقصديات الأيديولوجية التي افترضنا هيمنتها على الخطاب البلاغي العربي، بحيث نعتنا نسقه، وفقا لذلك، بالتعدد؛ تعدد المقاصد، وتعدد المفاهيم والمصطلحات، بل وتعدد الميادين والحقول التي احتضنت هذا الخطاب.

6 - تركيب وآفاق

لقد كانت دراستنا لنسقي الوحدة والتعدد، مجالا ملائما لتحديد مفهوم الصورة البلاغية في ثقافتين مختلفتين. ومن ثم، قادنا تحليل الخطاب البلاغي في الثقافتين الغربية والعربية، إلى التحقق من فرضية مركزية هي أن الخطاب البلاغي الغربي هيمنت عليه المقصدية التعليمية، بينما هيمنت المقصدية الأيديولوجية على الخطاب البلاغي العربي، من دون أن تعني هذه الهيمنة

الإقصاء الكلي لباقي المقصديات في كل نسق على حدة. وقد كان لطبيعة الهيمنة نتائج كبيرة على بناء مفهوم الصورة البلاغية ومصطلحها، إذ حافظ، نسبيا، على الأصول الإغريقية في النسق البلاغي الغربي، وتميز بالتغاير والتعدد في النسق البلاغي العربي، واتسم في النسقين معا بالافتقار إلى البعد الإجرائي.

بيد أن دراسة مفهوم الصورة البلاغية (Figure) - على النحو الذي قدمناه - تتغيى في مقالنا، كذلك، مناقشة مجموعة من التصورات المحايثة، التي وجب اتخاذ موقف منها بالنظر إلى ما يعارض أو يلائم منها تصورنا للصور البلاغية الزمنية في النموذج الذي نعتناه بـ «نموذج الجهة البلاغية». (شكري 2007).

ومن هذه التصورات التي قمنا بمحاورتها، مفهوم الانزياح ومفهوم التحول، ومفهوم البلاغة العامة. كما ناقشنا قضايا من قبيل تصنيف الصورة البلاغية، والتلقي الإسقاطي للخطاب البلاغي العربي. وقد اتبعنا هذه الاستراتيجية لنتمكن، لاحقا، من تقديم نموذجنا في الجهة البلاغية على أساس مفاهيم إجرائية يؤطرها مفهوم عام، هو التشاكل الذي يحول مفهوم الصورة البلاغية إلى أداة إجرائية في القراءة والتحليل.

معنى هذا، أن نموذج الجهة البلاغية يختزل قوالب - تأويلية للصور البلاغية الزمنية، مدعومة بمبدأ العنونة في الذكاء الاصطناعي؛ أي بالأساس المعرفي، والأساس اللغوي، والأساس البلاغي، وهي الأسس التي تمثل عناوين للرسالة البلاغية في نموذجنا البلاغي الذي سنعرضه بإذن الله في مقالات لاحقة.

المصادر والمراجع

المراجع العربية

- الجابري، محمد عابد (1985) نقد العقل العربي، ج1، دار الطليعة، بيروت، ط2.
- الجابري، محمد عابد (1991) نقد العقل العربي، ج2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2.
- الجاحظ، أبو عثمان، البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت (د-ت).
- الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، تح.محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية (د - ت).
- الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تح.محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة 1989، ط2.
- ابن الخطيب، لسان الدين، ديوان لسان الدين بن الخطيب، تح محمد مفتاح، مج. 1، دار الثقافة، البيضاء 1989.
- أبو زيد، نصر حامد (1984) مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، في مجلة فصول، ع.1، مج.5.
- السجلماسي، أبو محمد، المنزع البديع، تح.علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط 1980.
- السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تح. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت 1983.
- الشابي، أبو القاسم (1988) ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت.
- شكري، إسماعيل (1998) تعيين التغير وتعيين المقصدية، في مجلة دراسات مغاربية، ع.7، مؤسسة الملك عبدالعزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء.
- شكري، إسماعيل (1999) نقد مفهوم الانزياح، في مجلة فكر ونقد، ع.23، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.
- شكري، إسماعيل (2007) نظرية الجهة البلاغية: نحو بلاغة عربية معرفية في مجلة علوم إنسانية، ع32، http://www.ulum.nl/c10.htm.
- صمود، حمادي (1981) التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية.
- الضامن، حاتم (1979) نظرية النظم، دار الحرية للطباعة، بغداد.
- العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تح.مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1984، ط2.
- العمري، محمد (1990) البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء.
- العمري، محمد (1991) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله، تأويل مشكل القرآن، تح.أحمد صقر، دار الكتب العلمية بيروت 1981، ط. 3.
- قدامة، ابن جعفر، نقد الشعر، تح.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د-ت).
- ابن المعتز، عبدالله، البديع، تح . إغناطيوس اكراتشكوفسكي، لندن 1935.
- المراغي، مصطفى، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د-ت).
- ابن منظور، أبو الفضل، لسان العرب، (المواد المذكورة)، دار صادر، بيروت 1994، ط3.
- ابن منقذ، أسامة، البديع في البديع، تح.عبد آ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت 1987.
- مطلوب، أحمد (1983) البلاغة عند الجاحظ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام.
- مفتاح، محمد (1993) من أجل تلق نسقي، في منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ع.24، مطبعة النجاح الجديدة.
- مفتاح، محمد (1994) التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- مفتاح، محمد (1996) التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- مفتاح، محمد (1999) المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

المراجع الأجنبية

- Anscombre, J.C. Et Durcrot, O. (1983), L'argumentation Dans La Langue, Mardaga, P, Liège.
- Aquien, M. Et Molinié, G.(1996), Dictionnaire De Rhétorique Et De Poétique , Librairie Générale Française , Paris .
- Arrivé, M.(1973), Pour Une Théorie Des Textes Poly-Isotopiques, Dans : Langages 31.
- Aumont, J. (1990), L'image, Nathan, Paris.
- Austin, J.L. (1970), Quand Dire C?est Faire, Seuil, Paris.
- Bannour, A. (1990), Rhétorique Des Attitudes Propositionnelles, Publications De La Faculté Des Lettres De La Manouba.
- Bacry, P.(1992), Les Figures De Style, Bellin, Paris.
- Barthes, R.(1970), L'ancienne Rhétorique, Dans : Communications 16, Seuil, Paris .
- Blair, H.(1845), Leçons De Rhétorique Et De Belles-Lettres , Trad.Par J.P.Quénot, Hachette, Paris, 3ème Ed .
- Cohen, J. (1966), Structure Du Langage Poétique, Flammarion, Paris.
- Cohen, J.(1970), Théorie De La Figure, Dans : Communications 16, Seuil, Paris.
- Ducrot, O.(1980 b), Les échelles Argumentatives , Minuit , Paris .
- Ducrot, O. Et Al. (1980), Les Mots Du Discours, Minuit, Paris.
- Ducrot, O. Et Todorov, T.(1972), Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences Du Langage, Seuil, Paris .
- Fontanier, P. (1977), Les Figures Du Discours, Flammarion, Paris.
- Groupe u (1977), Rhetorique De La Poésie, Complexe, Bruxelles.
- Groupe u (1982), Rhétorique Générale, Seuil, Paris.
- Iser, W.(1976) , L'acte De Lecture , Tra. Par Sznycer, E., Pierre Mardaga, Bruxelles.
- Jakobson, R. (1973), Questions De Poétique, Seuil, Paris.
- Jakobson, R.(1973), Essais De Linguistique Générale, Tra.Par Ruwer, N. , Minuit, Paris .
- Jakobson, R. Et Waugh, L.(1980), La Charpente Phonique Du Langage , Tra. Par Kihm, A., Minuit , Paris
- Jakobson, R.(1984), Une Vie Dans Le Langage, Tra. Par Boyer, P., Minuit, Paris.
- Reboul, O.(1991), Introduction à La Rhétorique , P U F, Paris .
- Ricœur, P.(1983) , Temps Et Récit II , Dans : Wahl , F. (ed), L'ordre Philosophique , Seuil , Paris.
- Ricœur, P.(1984), Temps Et Récit III , La Configuration Dans Le Récit De Fiction , Dans : Wahl, F.(ed), L'ordre Philosophique , Seuil, Paris .
- Ricœur, P.(1985), Temps Et Récit Iii, Le Temps Raconté , Dans : Wahl, F.(ed), L'ordre Philosophique , Seuil , Paris .

- Riffaterre, M.(1971), Essais De Stylistique Structurale, Tra.Par Delas, D. , Flammarion , Paris .
- Riffaterre, M.(1983), Sémiotique De La Poésie , Tra.Par Thomas, J.J., Seuil, Paris .
- Yauss, H.R.(1978), Pour Une Esthétique De La Recéption , Gallimard , Paris .

الهوامش

1 ريكور (1983) Ricœur، ص 18.
2 مفتاح (1993)، ص 49.
3 انظر إيزر (1976) Iser ، ص 60.
4 المرجع نفسه، ص 70.
5 راجع شكري (1998)، ص 41 - 45.
6 إيزر (1976) Iser ، ص 76.
7 راجع موشلر (1985) Moeschler ، ص 16 - 19.
8 بارت (1970) Barthes، ص 178.
9 بارت (1970) Barthes، ص 178و 179.
10 الموسوعة الفلسفية العالمية (1990)، ص 987. راجع كذلك باكري (1992) Bacry ، ص 8.
11 الموسوعة نفسها، ص 988.
12 فونطانيي (1977) Fontanier، ص 64.
13 راجع موشلر (1985) Moeschler، ص 62.
14 فونطانيي (1977) Fontanier، ص 63 و 64.
15 يرتبط مفهوم «الأثر» هنا بمفهومي «المشاعر والأمزجة» (Pàthos et éthos) في البلاغة اليونانية. وهو نفس المفهوم الذي نجده عند جماعة.
16 جينيت Genette في تقديمه لفونطانيي (1977)، ص 13.
17 جماعة (1982)، ص 49.
18 مازليرات وموليني (1989) Mazaleyrat et Molinié، ص 148.
19 الموسوعة الفلسفية العالمية (1990)، ص 2275.
20 نؤكد في هذا السياق أن توظيفنا لعبارة الصورة البلاغية قريب من استعمال بعض الدارسين لعبارة الوجه البلاغي.
21 جينيت Genetteفي تقديمه لفونطانيي (1977)، ص 8.
22 كوهن (1966) Cohen، ص 13.
23 المرجع نفسه، ص 10.
24 كوهن (1970) Cohen، ص 4.
25 المعطيات (5) و(6) و(7) مأخوذة عن المرجع السابق، ص 7 - 8.
26 دولاس في مقدمة ريفاتير (1971)، ص 11 و 12.
27 راجع لايكوف وجونسون (1980) Lakoff and Johnson وكذلك بومبيرج (1987) Barnberg .
28 جماعة (1982)، ص 30.
29 لقد ورد هذا المصطلح عند فونطانيي، بمعنى «الترادف» (Synonymie). راجع كتابه (1977) ص 332.
30 راجع نظرية المستويات في بنفينيست (1967) Benveniste.
31 للمزيد من التفاصيل، راجع جماعة (1982)، ص 32 - 35.
32 راجع هذا الجدول، مفصلا، في المرجع السابق، ص 49.
33 من أمثلة هذا المنظور أطروحة حمادي صمود (1981).

34 لقد طورنا - بواسطة آلية التوسيع - هذين المفهومين (التوافق/ اللاتوافق)، السائدين في المباحث الإيقاعية لمدارس الشعرية. راجع في هذا الشأن: أكيين ومولينى Aquien et Molinie (1996)، ص 492 - 494 وص 513 و514.
35 الجابري (1991)، ص 13 و14.
36 السجلماسي، المنزع البديع، ص 180.
37 المرجع نفسه، 6 ص 180.
38 مفتاح (1994)، ص 15.
39 راجع الصناعتين، ص 294.
40 صمود (1981)، ص 372.
41 ابن المعتز، البديع، ص 58.
42 العمري (1991)، ص 44.
43 الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 222.
44 المرجع نفسه، ص 14 و15.
45 الجابري (1991)، ص 90.
46 السكاكي، مفتاح العلوم، ص 424.
47 المرجع نفسه، ص 430.
48 البيان والتبيين، ج 106/ 1.
49 المرجع نفسه، ص 106.
50 المرجع نفسه، ج 76 / 1.
51 المرجع نفسه، ص 88.
52 صمود، (1981)، ص 113.
53 العمري، (1991)، ص 49.
54 الخفاجي، سر الفصاحة، ص 55 و56.
55 العمري (1991)، ص 68.
56 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 50.
57 الجابري، (1991)، ص 87 و88.
58 الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 4 و5.
59 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 51.
60 صمود، (1981)، ص 512.
61 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 418.
62 راجع ياكبسون Jakobson (1984)، ص 127 - 153.
63 قدامة، نقد الشعر، ص 85.
64 العمري، (1990)، ص 100 و101.
65 ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 109.
66 المرجع نفسه، ص 132.

67 المرجع نفسه، ص 20 و21.
68 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 466.
69 تجد في الصفحة الموالية من المرجع ذاته، ما يشكل مع هذه الكلمة علاقة استبدالية، مثل تراكم الكلمات: - واجب - تجب - يجب.
70 سنوظف كثيرا الزوج «الخفي/الظاهر»، مستثمرين مفهوما أساسيا في نظرية الربط العاملي (تشومسكي 1981)، هو مفهوم العنصر ضم (L'élément pro)، أي العنصر الحاضر دلاليا والغائب صوتيا.
71 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 416 و417.
72 ابن المعتز، البديع، ص 1.
73 العسكري، الصناعتين، ص 294.
74 راجع أدونيس (1986)، ص 69.
75 المرجع نفسه، ص 203.
76 مفتاح، (1993)، ص 51.
77 المرجع السابق، ص 50.

البلاغة والاستعارة من خلال كتاب «فلسفة البلاغة» لـ إ. أ. ريتشاردز

د. سعاد أنقار (*)

يبحث هذا المقال في ما يقدمه إ.أ. ريتشاردز I.A.Richards من آراء بلاغية جديدة وجريئة في كتابه «فلسفة البلاغة»[1]. وإذ سينصب اهتمامنا في هذا الصدد على قضايا «المعنى» و«التوصيل» و«اللغة» التي يثيرها الكتاب بين سطوره؛ سنعمل أيضا على إثارة الانتباه إلى مرتكزات تكوين الفكر البلاغي عند ريتشاردز بصفة تشمل مختلف الإشكالات المتصلة بذلك الفكر.

ولعل الباحث في تصورات ريتشاردز في كتاب «فلسفة البلاغة» سيلمس مدى شساعتها وتعددها؛ ففكر ريتشاردز يتميز بالثورة على البلاغة القديمة، وبالإحاطة بمسائل سوء الفهم والاستعمال والتوصيل، وبآراء خاصة عن الاستعارة: تلك الصيغة البلاغية واللغوية الفريدة من نوعها التي اكتسبت على مدى تاريخ البلاغتين العربية والغربية قيمة وجلالا. وفي ظل أهمية القضايا التي يثيرها ريتشاردز في كتابه السالف الذكر سيحاول مقالنا الإجابة عن سؤالين محوريين هما:

1- ماهي المرتكزات الأساسية المكونة لفكر ريتشاردز وتصوره؟

2 - ما مفهوم الاستعارة عند ريتشاردز؟ وما علاقة هذا المفهوم بالبلاغة القديمة؟

(*) باحثة من المملكة المغربية.

I - مرتكزات الفكر البلاغي

1 - المعنى (the meaning) بوصفه أجزاء متعددة

يستدعي الحديث عن «المعنى» عند ريتشاردز حوارا ووقفات عدة بين مختلف التصورات القديمة والحديثة، العربية والغربية منها، نظرا إلى ما يطرحه من آراء وتصورات تطبعها الجرأة والرغبة في التجديد والانفتاح على القضايا التي لها صلة بالحياة وفق سياقاتها واختلاف مواقفها.

وقد سبق لريتشاردز أن تطرق في عديد من المناسبات إلى إشكالات المعنى وقضاياه، خصوصا من خلال كتابه «معنى المعنى» The meaning of meaning (1923)، المنشور بالاشتراك مع زميله C.K. Ogden، ثم في كتابه «منشيوس والعقل، تجارب في تعدد المعنى (1932)Mencius on the mind, Experiments in multiple definition

ويتخذ الحديث عن المعنى عند ريتشاردز في كتابه «فلسفة البلاغة» صبغة خاصة تضعه في منطقة جدل وحوار بين مختلف الثقافات والمدارس القديمة والحديثة، بيد أن هذا الناقد يتميز بموقف يساير ما قامت عليه مدرسة النقد الجديد من مبادئ وأفكار.

وللتركيز على خصوصية «المعنى» عند ريتشاردز ارتأينا أن نقسم الحديث عن هذا المرتكز إلى قسمين نفترض أنهما يشكلان دعامتين أساسيتين ضمن الدعامات التي انبنى عليها فكر ريتشارز وتصوره. وهكذا سنتطرق في النقطة الأولى إلى الحديث عما أطلق عليه المؤلف «خرافة المعنى الخاص»، ثم نعرج بعد ذلك على استعراض رأيه ومناقشة فكرته بشأن «تفاعل اللغة والفكر».

أ - خرافة المعنى الخاص Proper meaning superstition

من بين الافتراضات التي يسعى ريتشاردز إلى دحضها وانتقادها في كتابه «فلسفة البلاغة» تلك التي يطلق عليها عبارة «خرافة المعنى الخاص»، حيث يقضي هذا الاعتقاد بوجود معنى وحيد وخاص لكل كلمة مستقلة عن سياقاتها. وقد دعم هذا الافتراض الخاطئ مجموعة من النظريات يسمي بعضها بـ «مذهب الاستعمال» Doctrin of usage، إضافة إلى الكتب المدرسية والتعليمية القديمة التي تحصر الخطاب في أبواب يطبعها الحس الديداكتيكي الضيق أكثر مما يطبعها حس التواصل والاستعمال. وقد رفض ريتشاردز هذه الفكرة كما رفض جل ما تنطوي عليه من تبويبات وقوانين تتحكم في الاستعمال وتوجه مختلف أنماط الخطاب وسياقاته. لذلك تعد «خرافة المعنى الخاص» السبب الرئيس في سوء الفهم. فإقرارها بثبات المعاني ما هو إلا افتراض يفتقر إلى التفسير والشرح، وهي إذ تقول بذلك تعتقد أيضا باستقرار سياق الكلمات والعبارات. يقول ريتشاردز في هذا الصدد:

«إن النقطة الأساسية هنا هي افتراض أن للكلمات معاني مطلقة، كما أن للناس أسماءهم، وهي تحمل معها هذه المعاني إلى الجمل بصرف النظر عن الكلمات المجاورة. وذلك الافتراض هو ما أهاجمه، لأننا لو تابعنا ما يترتب عليه من نتائج عملية في الكتابة والقراءة وتحرينا تأثيراته في التفسير لوجدنا أن عددا ليس بالقليل من أسباب سوء الفهم اللفظي كامن فيه»[2].

يرفض ريتشاردز حصر الكلمات في إطار معنى وحيد ومقنن ويدعو في مقابل ذلك إلى فتح مجال تعدد المعاني واختلافاتها، وربطها بسياقاتها واستعمالاتها المتعددة. كما يدعو إلى التعامل مع المعنى كأنه نبات ينمو، وليس وعاء مملوءا أو كتلة من الطين أخذت شكلها وانتهت[3]. فالمعاني تستدعي الحركة والنشاط وليس الجمود والثبات، ومن ثم فهي تتفاعل في ما بينها وتقتضي أنماطا من التداخل والتشابك تخص جل الأفكار المتجاورة والمعاني الغائبة وجوانب السياقات المختلفة لمعنى الكلمة الواحدة.

ويوسع ريتشاردز نظرته في عمل الكلمات وتفاعل ظلال معانيها الكثيرة ليشرك أيضا الكلمات غير المنطوقة التي يرى أنها يمكن أن تمد يد العون من دون أن نفطن إلى ذلك؛ فالاشتراك في المورفيمات هو اشتراك في معنى معين وإن لم يكن محددا، كما أن تماثل بعض الكلمات صوتيا من دون أن تشترك في مورفيم معين يعطي لها إمكان الاشتراك الجزئي في توصيل المعنى. إضافة إلى ذلك يشمل توسع ريتشاردز ما يترتب عن «الآثار المتأتية من الكلمات التي تتداخل في المعنى» [4]، كما يشمل أيضا الاستعمالات المتعددة للكلمات في سياقات مختلفة» فقد يظل معنى كلمة معينة واحدا في بعض الأحوال، سواء اندرجت في سياق أو بقيت بمعزل عنه. وفي أحوال أخرى يأتي المعنى من الاستعمالات الموازية الأخرى التي نحس ارتباطها به من دون أن نستطيع تحديده بوضوح» [5].

وتمكن ملاحظة تغيير المعنى حتى في الكلمات الحسية البسيطة، «وكثيرا ما نتابع هذه الكلمات بدرجة كبيرة من السهولة بحيث لا نشك بوجود تغير فيها» [6]. ويمثل ريتشاردز لذلك بكلمة «كتاب» التي تظهر لأول وهلة أن لها معنى واحدا ثابتا ومستقرا، في حين أن لها معاني قد تتضارب أحيانا كثيرة. فإذا تأملنا الجمل الآتية: «إنه مجلد هائل وليس كتابا، وإنه مفتون بكتابه، وكتابة الكتاب وطبع الكتاب وتنظيم الكتب في الكشاف» نرى أن جل هذه الأمثلة تغير من معنى كلمة «كتاب» إلى حد يمكن فيه أحيانا أن تتضارب معانيه، «فلا أحد يستطيع أن يجلد الكتاب الذي أؤلفه من هذه المحاضرات. وما يطبع وما يجمع شيئان مختلفان تماما عما أعمل على تأليفه الآن (أي مجموعة الأفكار في رأسي)»[7].

تبعا لذلك، نستطيع أن نستخلص أن التغيير في المعنى سمة من سمات اللغة، أما الثبات فما هو إلا خرافة يجب محوها وتجاوزها. لكن تغيير المعنى أو حيويته عند ريتشاردز له حدوده، فنظريته ترى أنه ليس من الضروري أن تضم الفقرة أو الكلمة معنى واحدا، بل يمكن

أن تحتوي معنيين قد يكونان متناقضين، وهذا لا يدل على اشتمال الكلمة أو العبارة على المعاني الكثيرة حتى يصبح الأمر اختلاطا وتداخلا وفوضى في تناول المعاني.

هكذا نلاحظ أن موقف ريتشاردز يحيلنا إلى إشكالات تصب في صلب التراث العربي القديم، كما تصب في صلب الحداثة الغربية والعربية[8] التي ما فتئت تستفيد من أفكاره.

وإذا كان ريتشاردز في كتابه «فلسفة البلاغة» يدعو إلى عدم حصر الكلمات في معنى وحيد، فإنه في مقابل ذلك لا يعتد بلا نهائية المعاني والدلالات المكونة للنص الواحد كما تذهب إلى ذلك المدرسة التفكيكية، حيث تعتقد الحداثة النقدية في «لا نهائية المعنى»، إذ ينفتح النص على المطلق وعلى تعدد المعاني ولا نهائيتها، وتبعا لذلك لا يقرأ المتلقي النص بطريقته فقط، بل إنه ينتجه ويعيد كتابته. فالنص ليس مغلقا، كما أن المؤلف ليس موجودا. وبذلك نعثر على نقاط عديدة تختلف فيها المدرستان، إذ تمثل «الصراعات غير المنتهية والدلالة المراوغة والتفسير اللانهائي»[9] جوهر الاختلاف بين النقد الجديد والتفكيك.

ويمتد اختلاف المدرستين إلى الأصول العلمية التي قامت عليها كل منهما، حيث انبنى النقد الجديد على الأخذ بالمنهج التجريبي والاعتماد على الأسس العلمية وتغييب التاريخ والذات الرومانسية، في حين تأسس التفكيك على أرضية الشك المطلق والاعتماد على التاريخ وتفكيك القراءات «فلا قراءة موثوقة أو معتمدة أو نهائية»[10]. وانطلاقا من ذلك اختلفت معايير تناول المعنى بين المدرستين. وقد رصد عبدالعزيز حمودة ملامح هذا الاختلاف قائلا:

«إن معنى النص بالنسبة إلى الناقد الجديد داخل النص ولا نستطيع فرضه عليه من الخارج، من تاريخ المؤلف أو الظرف الاجتماعي أو السياسي الذي كتبه فيه ولا من انطباعات وآراء المتلقي أو نظرته إلى العالم. بمجرد الفراغ من كتابة النص يصبح ذلك النص دائرة مستقلة كاملة مغلقة منفصلة عن كل من ذات المبدع وذات الناقد أو المتلقي. لكن هذا لا يعني أحادية التفسير أو موت المؤلف من منظور النقد الجديد. فالنص الجيد يتيح تعدد المعاني، ووظيفة النقد أن يكشف عن هذه المعاني المتعددة، مادام النص، والنص وحده، يسمح بالتفسيرات المتعددة. وقد قلنا «تعدد» المعنى، ولم نقل لا نهائية المعنى»[11].

إن تصور ريتشاردز للمعنى من خلال كتابه «فلسفة البلاغة» يقع إذن في منطقة الوسط، فقد تخطى الناقد خرافة المعنى الواحد، ووثب إلى مرحلة أخرى تقوم على «تعدد المعاني». ولعلنا في هذه النقطة نستطيع صوغ السؤال الآتي: هل كان ريتشاردز سيصل إلى مرحلة لا نهائية المعاني وإطلاقها لو امتد به العمر وعاصر مبادئ التفكيكيين؟

يشير عبدالعزيز حمودة في كتابه «المرايا المحدبة» إلى أن موقف ريتشاردز المبدئي القائم على التوافق وتقريب الاختلافات ورفضها ربما يكون العائق الأكبر الذي منع ريتشاردز من الوصول إلى نهاية الشوط مع نظريات التلقي. لكن شواهد كثيرة تؤكد أن ريتشاردز قد أدرك

جيدا أن عملية القراءة معقدة ومركبة، وأن القراءة الصحيحة التي يسعى خلفها مراوغة تقاوم التحديد والتعريف. ويرى عبدالعزيز حمودة أن ريتشاردز قدم ما يشبه الاعتراف باستحالة الوصول إلى قراءة صحيحة تصبح معها القراءات الأخرى للنص غير صحيحة. ولقد ورد ذلك الاعتراف في كتابه «كيف تقرأ صفحة How to read a page (1938)» حينما قال:«في كل القراءات يجب أن يتم التخلي عن شيء، وإلا فلن نصل إلى معنى، إن إغفال ذلك الشيء مهم بمعنيين: من دون ذلك الإغفال لن يتبلور أمامنا معنى، ومن خلال الإغفال يصبح ما نريد فهمه هو ما هو موجود (لنصل إلى كينونته الأساسية)»[12].

وينتقل ريتشاردز إلى اعتراف آخر أكثر صراحة وتحديدا عندما يقول:

«إن المعنى الصحيح لنص ما (ما يعنيه حقا) شبح أكاديمي يقل ما به كثيرا عما يجده فيه قارئ جيد»[13].

وهكذا بدأت ملامح التوجه نحو لا نهائية المعنى تتضح في كتاب «كيف تقرأ صفحة»، وهو الكتاب الذي تلا مباشرة «فلسفة البلاغة». ويعني ذلك حسب عبد العزيز حمودة إمكان تحول تصور ريتشاردز ووصوله إلى لا نهائية التفكيكيين.

وبغض النظر عما طبع كتب ريتشاردز الأخرى من إشارات وتلميحات تحيل إلى احتمال تغير موقفه، يبقى الأساس الذي انبنى عليه كتاب «فلسفة البلاغة» مرتكزا على «تعدد» المعنى واختلافه وليس على أحاديته أو لا نهائيته، الأمر الذي جعل تصور هذا الناقد الإنجليزي يقف وسطا بين أحادية المعنى ومحاولات تقنينه وتثبيته في معيار محدد، وبين لا نهائية المعنى واحتمالات الفوضى والتشابك والتداخل التي يمكن أن تلحق به من جراء تطبيق مناهج بديلة.

ومن الطريف أن نشير إلى أن أفكار ريتشاردز حول تعدد المعاني قد استمرت حية إلى عصرنا هذا [14] كما أنها كانت المهاد لعديد من التصورات والمدارس النقدية الحديثة. لذلك تظل نظريته حول تعدد المعنى تمثل طفرة جديدة وعتبة استطاعت من خلالها البلاغة أن تتخطى الطريق المسدود الذي وصلت إليه من قبل مدرسة النقد الجديد.

ب - تفاعل اللغة والفكر

يعتقد ريتشاردز بوجود تفاعل مستمر بين اللغة والفكر. فلا لغة من دون فكر، ولا فكر من دون لغة. وقد انتقد في هذا الصدد تصور باركلي Berkeley حول فصل الأفكار عن الكلمات المعبر عنها حين قال:

«أرجو ممن يفكر في هذه القضايا ألا يقف عند هذه العبارة أو تلك أو عند هذا التعبير أو ذاك، بل أن يستخلص المعنى الذي أقصده من مجموع خطابي كله وفحواه، وأن يضع الكلمات جانبا ما أمكن، متأملا الأفكار المجردة في ذاتها»[15].

ونرى ريتشاردز يرد على هذه الفكرة محاولا الجمع بين الأفكار والكلمات على الشكل الآتي:

المشكلة أننا نستطيع فقط أن «نستخلص مجموع الخطاب وفحواه» من الكلمات... لقد كان باركلي مفتونا بالحديث عن هذه «الأفكار المجردة» وهذه «المفاهيم الصريحة العارية»، كان مفتونا «بفصل العبارات والعوائق عنها»... فالفكرة في الحقيقة لا تعرف إلا ما تقوم به، شأنها شأن الذرة والإشعاعات التي يعمل عليها عالم الفيزياء، إذ لا يمكن تشخيصها أو تحديد هويتها من دون عبارة لغوية أو أي إشارة أخرى[16].

هكذا يتضح أن المشكلتين متداخلتان كما يرى ريتشاردز، ولا يمكن مناقشة إحداهما مناقشة مثمرة من دون استحضار الأخرى. وهو إذ ينتقد فكرة باركلي، ينتقد أيضا تلك الثنائيات المقدمة تحت اسم الترابطية Associationism أملا في توضيح الطريقة التي تعمل بها اللغة والفكر [17]، كما ينتقد ضمنا منهج السلوكيين الذين يؤكدون أن «الفكر كلام ينقصه الصوت»[18].

يرفض ريتشاردز كل نظرية تفصل بين اللغة والفكر وتفرق بينهما؛ وعلى عكس ذلك يعتقد بتفاعل الطرفين أحدهما مع الآخر في خلق صورة فنية معينة.[19] إذ يتطلب الفصل بين اللغة والفكرة أو بعبارة أخرى الفصل بين اللفظ والمعنى فصلا آخر بين المعاني الأصلية والمعاني المجازية المكونة للاستعارة، مما ينتج عنه تحطيم الحقيقة الشعرية والوظيفة الجمالية التي تمارسها الألفاظ والأفكار إذا ما تفاعلتا إحداهما مع الأخرى، فـ «عندما يؤخذ اللفظ في الشعر هذا المأخذ، فيفصل بينه وبين معناه، ويسوى بين وظيفة اللفظ فيه ودوره في غيره من فنون القول، ثم يتولد فصل آخر بين المعنى والبعد الاستاطيقي الذي يتأتى فيه، عند قول البلاغيين بالمعاني الأول والمعاني الثواني»، عندما يحدث ذلك نكون قد أوغلنا في تحطيم الحقيقة الشعرية، بإغراقها في متاهات من المفهومات الذهنية المجردة، وإجراء التعبير فيها مجرى القضايا التي لا مرجع لها في باب المعرفة إلا الحدود والتعريفات المنطقية. وبهذا يقيم النظر العقلي عند البلاغيين الحدود بين لحظات الكلمة الحية. كما يعبر الدكتور لطفي عبدالبديع بحق مما يفضي إلى عقمها وتعطيلها مما لها من قدرة على أداء دورها الجمالي»[20].

هكذا نرى أن الفصل بين اللغة والفكر، أو الفصل بين اللفظ والمعنى إنما هو عملية تقود في النهاية إلى مجموعة من النتائج المنطقية والحدود المعيارية التي تبعد الوظيفة الجمالية للكلمات. فقد استطاعت الفكرة السائدة «اللغة كسوة للفكر» أن تؤثر في تصوراتنا للغة عبر سنوات عدة. وكان من بين نتائج هذا الانفصال اعتبار التصوير نوعا من الزخارف أو التزيينات اللغوية، وليست وسيلة إنسانية وغاية تصبو إلى توصيل المعاني بمختلف سياقاتها ومشاعرها.

لقد رفض ريتشاردز ذلك في بلاغته الجديدة، كما رفضته أيضا مجموعة من الباحثين والكتاب الذين تحاشوا معاملة التصوير بوصفه نوعا من الزركشة أو الزخرف من قبيل نورمان

فريدمان Norman Freidman [21] ورينيه ويليك René Wellek وأوستن وارين Austin Warren[22] وغيرهم ممن أسهموا في تأصيل إشكالات الصورة الشعرية في بدايات القرن العشرين وأواسطه.

ونختم الحديث بالقول إن إشكال تفاعل اللغة والفكر أو اللفظ مع المعنى ما هو إلا إشكال عام سيفيد منه ريتشاردز في معالجة طرفي الاستعارة الحامل Tenor والمحمول Vehicul، حيث سنرى في النقطة الثانية من المقال كيف يتصور هذا الناقد تفاعل طرفي الاستعارة وتشابك علاقاتهما.

2 - النظرية السياقية في المعنى

The context theorem of meaning

يتحدث ريتشاردز عن السياق في مواضع كثيرة من كتابه، ويعده إحدى الدعامات الأساسية في بناء نظريته البلاغية. وقد ركز ريتشاردز الحديث على مرتكز السياق في محاضرتيه الثانية والثالثة المعنونتين بـ «أهداف الخطاب وأنماط السياق» The aims of discourse and types of context وتفاعل الكلمات Interinanimation of words ، وفي هذا الإطار خصص المحاضرة الثانية للحديث عن القسم الأول من السياق من خلال معناه التقني أو الاصطلاحي، ثم تطرق بعد ذلك في محاضرته الثالثة للسياق الأدبي أو الخاص.

ويعني السياق الأدبي عند ريتشاردز طريقة تتابع الكلمات وفق نظام معين يتضح من خلاله المعنى المقصود من الكتابة أو القول، حيث إن الكلمات التي تسبق لفظة ما والكلمات التي تليها تحدد طريقة تفسيرها. ويرى ريتشاردز أنه من اليسير توسيع نطاق هذا المعنى ليشمل كل نصوص الكتاب الذي نحلله. كما يرى أنه يمكننا أيضا توسيع المعنى ليحيل إلى الظروف التي تحيط بالكتابة أو القول وإلى جميع الإحالات والمعاني التي تشملها لفظة معينة في عصر معين. بل إننا قد نوسع المعنى ليضم أي شيء يعود إلى ذلك العصر شرط أن يكون مناسبا لتفسيراتنا.

أما عن الدلالة الاصطلاحية للسياق فيرى ريتشاردز أنها لا تملك صلة مع ما مر من معاني السياق الأدبي، وإن كانت تشترك معه في أشياء كثيرة من قبيل الظروف المتحكمة في أي تفسير. ويمثل الناقد لهذا النوع بما يتكرر وقوعه في الطبيعة من أحداث صيغت من أجلها قوانين السببية.

ومن خلال هذين القسمين نستشرف رغبة ريتشاردز في توسيع دلالات السياق لكي يجعله منفتحا على جميع الأحداث المتزامنة وعلى كل المعاني الحاضرة والغائبة التي يمكن أن تشكل لحظة بعينها. فالكلمة الواحدة لا تنطوي على معنى محدد وثابت كما تذهب إلى ذلك عديد

من المذاهب التي انتقدها ريتشاردز، ولكنها تحيل إلى معان كثيرة وإلى عواطف ومشاعر وانفعالات قد تحيط باللفظة الواحدة، مما يحيل إلى تنافس واسع النطاق بين أنماط سياقية مختلفة ومتعددة تمد الجملة أو القول الواحد بالمعنى المراد.

تبعا لكل ذلك ترى النظرية السياقية في المعنى ضرورة توقع الغموض Ambiguity في أحاديثنا ونصوصنا. لكون الكلمة الواحدة تتنافس فيها أنماط سياقية مختلفة تمد الجملة أو القول الواحد بالمعنى.

لن نتوقع إذن الوضوح الكلي لمعاني الكلمات التي نحللها. وحينما يشير ريتشاردز إلى ذلك نلفيه في أحد مواضع كتابه ينتقد بلاغة الأسقف واتلي Archbishop Whately التي تمثل الاتجاه التقليدي في البلاغة الإنجليزية، عندما تنحو صوب وضوح الأساليب وتقنينها. يقول ريتشاردز: إننا نحصل عند الأسقف واتلي على «حفنة من النصائح التقليدية الساذجة نحو: كن واضحا، ولا تكن جافا، كن مرحا، استعمل الاستعارات القريبة لا غير، احترم الاستعمال، (...) فضل التعبير المؤثر على التعبير الأنيق، حافظ على الوحدة والتماسك...»[23].

هكذا يبدو أن تجنب الغموض وابتغاء الوضوح ليسا إذن من أهداف النظرية السياقية في المعنى [24] وإنما هي نظرية تتوقع «الغموض وبأوسع نطاق، في كل مكان، وبأدق ما يمكن أن يكون. وبالطبع سنجده. وإذ تعامل البلاغة القديمة الغموض على أنه عيب وقصور في اللغة، فتسعى إلى حصره أو إلغائه، ترى البلاغة الجديدة أنه نتيجة حتمية لسلطان اللغة ووسيلة لا يمكن الاستغناء عنها في أكثر تعابيرنا أهمية، ولاسيما الشعر والدين» [25].

لقد طبع تجنب الغموض وإيثار الوضوح البلاغتين العربية والإنجليزية، وعلى العكس من ذلك توقعت بلاغة ريتشاردز الجديدة غموض الكلمة الواحدة أو القول الواحد لكثرة السياقات المكونة لها.

وإذا كان توقع الغموض يعتبر من مميزات البلاغة الجديدة، فـ «الاختزال» Abridjment يعد ميزة أخرى من مميزاتها، ومن هذا المنطلق ترى «النظرية السياقية في المعنى» أن اللفظة الواحدة لها قوة اختزال معان كثيرة وفقرات يمكن الاستغناء عنها وعدم تكرارها، «ففي هذه السياقات غالبا ما تأخذ لفظة واحدة مهمات فقرات أخر، يمكن الاستغناء عن تكرارها»[26].

الاختزال إذن سمة من سمات السياق عند ريتشاردز، وهو اختزال يبقي ما هو ضروري ومهم في عمليتي الخطاب والتواصل، ويتجنب تكرار عديد من المعاني التي تحدد وتجمع في لفظة واحدة بديلة تكون لها القوة في تمثيل الأجزاء الغائبة عن السياق، ومن ثم تتشكل الصورة أو الاستعارة من سياقات متعددة تنطلق لتعانق وتختزل اللغة والمجتمع والعصر. إن الصورة أو المجاز كما يقول محمد حسن عبدالله «اختصار في سبيل العمق والإطناب... وحرية التصور»[27].

وتبعا لذلك نستطيع القول إنه من بين حسنات النقد الأدبي المعاصر انتباهه إلى قضية السياق حيث لم ينظر إلى الصورة بشكل مطلق خارج مجال النص، وإنما حللها داخل القصيدة وداخل سياقها النصي. ولنا أن نشير إلى نموذج من نماذج ريتشاردز في تحليل القصائد وكيف استحضر في تحليله استعارة: «أغرقتني في الفقر حتى شفتي» عديدا من السياقات المختلفة.

هكذا ربط الناقد الإنجليزي فكرة الفيض مع ما توحي به من فيض ووفرة، كما ربط كلمة «الفقر» بما توحي به من أن كل شيء ذاهب وما من شيء قادم. وقد أورد ريتشاردز نص شكسبير Shakespeare الذي اقتبس منه تلك الاستعارة الواردة في مسرحيته الشعرية عطيل Otello، ثم راح يستحضر كل السياقات الحاضرة والغائبة التي من شأنها أن تفيد في التفسير، فلاحظ أن النص كله يعود «باستمرار إلى صور السيولة مثلا (وأمطرت علي). (قطرة من جلد) (الينبوع الذي يتدفق منه سيلي ويفيض)». كما أحال ريتشاردز في تحليله إلى ما تقتضيه «الضرورات الدرامية» والنفسية لشخصية عطيل حيث يبدو أنه رجل «مضطرب بشكل فظيع، وأن الكلام جزء من عاصفة الرعب والغضب التي هاجم ديزدمونة بها. وأن العقل المرتبك... وقتيا ينطق على هذا النحو، وتسيطر عليه صور معينة بصرف النظر عن لياقتها. ويمكن القول إن عطيل غارق في هذه العاصفة وهو يعرف ذلك»[28].

يقرأ ريتشاردز إذن هذه الاستعارات انطلاقا من تفاعل السياقات الدلالية المختلفة التي تكونها، وهي سياقات وأضداد متعددة تتحكم فيها عواطف وشعور المتكلم، وما تقتضيه الضرورات الدرامية والفنية للعمل الأدبي. ولنا أن نلحظ في هذا التحليل مراعاة ريتشاردز للسياقات المختلفة التي وظفت فيها الاستعارات واهتمامه بكل ما من شأنه أن يخدم تفسيرها. ومع ذلك لا بد من أن نشير إلى أنه يركز بصفة أساسية على سياق المعاني أكثر من غيرها من مكونات القصيدة من قبيل الإيقاع والموسيقى. فالمعطيات المتصلة مباشرة بإيصال المعنى تعتبر من الأمور التي يلح عليها ويستثمرها في عمليات تحليل الاستعارة. لذلك نلفيه يطلق على نظريته التي تحفل بالسياق اسم «النظرية السياقية في المعنى».

وإذا كان ريتشاردز من خلال كتابه «فلسفة البلاغة» يصبو إلى بناء ما يطلق عليه بـ «النظرية السياقية في المعنى» فإننا نلحظ أنه لم يفعل ذلك بناء على قوانين وحدود سطرها لنظريته كما فعل المهتمون بسياق النص الأدبي خاصة منهم المتأثرين بالنظريات اللسانية. فقد انصب اهتمام عدد من لسانيي الخطاب على رص حدود متعددة للسياق؛ فهايمس Haimes على سبيل المثال يحصر السياق في: المرسل، والمتلقي، والحضور، والموضوع، والمقام، والقناة، والنظام، وشكل الرسالة، والمفتاح، والغرض. ويقترح ليفيس Leavi تقسيما آخر منطقيا يعتمد على مجموعة من الحدود والقوانين التي تشبه إلى حد ما تقسيمات هايمس للسياق. ولم يبتعد ج. براون وج. يول G. Brown and G. Yule كثيرا عن الأصناف التي خطها كل من ليفيس

وهايمس فاكتفيا في تصنيف السياق بما يأتي: المتكلم، والمخاطب، والرسالة، والزمان، والمكان، ونوع الرسالة. وفي رأي براون ويول أنه» كلما توافر المتلقي على معلومات عن هذه المكونات تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أي وضعها في سياق معين من أجل أن يكون لها معنى»[29].

إن اجتهادات كل من هايمس وليفس وبراون ويول ما هي إلا تصنيفات تهتم بمعطيات خارجة عن النص الأدبي أو الخطابي، وترتكز من ثم على الزمان والمكان، كما تعتمد على من يتكلم ومع من؟ ومتى؟ وأين؟ ولماذا؟ ومن هو الكاتب؟ وعن وجهة الرسالة؟ وما هو موضوع التواصل؟ وبأي واسطة تم التواصل؟ وما هي وظيفة التواصل؟ ... إلى غير ذلك من التساؤلات والاستفسارات التي لو حللناها من منظور ريتشاردز لرأينا أنها غير كافية البتة لحل كل مشكل السياق، كما أنها لن تساعد فعلا على فهم الخطاب وتأويله.

ويمكن القول إن هذه التصنيفات تبتعد عن أهم القضايا والمعضلات التي تهم مرتكز السياق في تحليل الكلمة أو القول، ومن ثم فهي لن تسعفنا في معالجة قضايا ومعضلات غاية في الأهمية، من قبيل الغموض أو اللبس الذي يمكن أن يغلف لفظة ما من جراء التنافس بين أنماط السياق المختلفة التي تمد الجملة أو القول بالمعنى الواحد. ولنا أن نتساءل عما يحدث لو عزلنا المعاني المرادة عن سياقها المتكامل ووظفناها في سياقات أخرى؛ فهل سيتغير المعنى أم ستحافظ اللفظة على معناها الأوحد؟ وتبعا لذلك لن نغوص في غياهب القول أو النص الشعري بما يتطلبه من سياقات عاطفية وإيحائية مختلفة ومتضادة تتفاعل في ما بينها لتمد القول الواحد بالمعنى خدمة للتواصل وابتعادا عن حالات سوء الفهم.

هكذا يبقى تصور ريتشاردز مقارنة بتصور محللي الخطاب المعاصرين تصورا أشمل وأرحب إذ يتوجه في أساسه إلى داخل النص الأدبي من دون الانصراف إلى مسائل خارجية يمكن أن تبعدنا شيئا فشيئا عن الاهتمام بمعاني النص ودلالاته بطريقة مباشرة.

إن «السياق» عند ريتشاردز هو سياق معنوي ودلالي، ومن ثم فهو ينسجم مع الأساس اللغوي والبلاغي اللذين قام عليهما كتاب «فلسفة البلاغة». كما ينسجم مع باقي مواقف رواد مدرسة النقد الجديد في التوجه نحو داخل النص أو الخطاب بمن فيهم نورمان فريدمان ورينيه ويليك ونورثروب فراي وكلينث بروكس وغيرهم ممن خاضوا في مسائل النقد الأدبي. ولقد فضل ريتشاردز في هذا المجال البحث الفلسفي والتجريدي بدل الخوض في مسائل تبويبية وتقنينية من شأنها حصر البلاغة في أصناف تعليمية تحفظ عن ظهر قلب لا لخدمة التواصل، ولكن من أجل أن تسخر لأغراض خطابية أخرى قد لا يكون لها أي نصيب في بناء بلاغة ذات أغراض ومطامح إنسانية.

3 - المتلقي The receiver وإعمال الذهن

ثمة افتراض نقدي يقول إن الاهتمام الذي أولته المدرسة اللانسونية بالمسائل الخارجية التي لها صلة بالنص الأدبي ومبدعه وقارئه، ربما كانت دعامة قوية قامت عليها مدرسة النقد الجديد ولكن بصيغة عكسية. ذلك أن انصراف الاتجاه اللانسوني عن الاحتفاء بما في داخل النص الأدبي من قضايا جمالية ثم استقصاءه بدلا من ذلك ظروف كتابة النص والبيئة التي ظهر فيها ومحيطه التاريخي ومظاهره التوثيقية قد جعلا النقاد الجدد يعودون ثانية إلى البحث عما في داخل النص الأدبي من تجليات فنية وبلاغية، رافضين نقد الانطباع والذوق، مدفوعين في كل ذلك بروح التحليل العلمي الدقيق الذي طبع نشاطهم النقدي.

ومن هذا المنطلق ركز كتاب «فلسفة البلاغة» اهتمامه المباشر في معنى النص، ومعنى الصور والاستعارات، وما تفعله معاني الكلمات المختلفة بعضها مع بعض. وعلى الرغم من أن القارئ أو المتلقي لم يحظ بفصل خاص به كما حظيت بذلك المعاني والكلمات والسياقات فقد لمسنا مع ذلك وجوده ضمنيا بين جل ثنايا الكتاب وصفحاته بوصفه قطبا مهما في عملية التواصل الذي يمثل الأساس الذي انبنى عليه الكتاب.

ويعد كتاب «فلسفة البلاغة» منذ أن نشره ريتشاردز مؤلفا تحول من خلاله عن لغة علم النفس إلى لغة البلاغة [30]. فقد طبعت المراحل الأولى لريتشاردز الاهتمام بالدراسات النفسية متأثرا بأبحاث فرويد السيكولوجية، خاصة كتابه «مبادئ النقد الأدبي (1924) Principles of literary criticism». ولم يسلك ريتشاردز نفس الطريق في كتابه «فلسفة البلاغة»، حيث إنه لم يعتد كثيرا بعلم النفس، بل ربط القارئ مباشرة بالنص أو القول. وانطلاقا من التفاعل الذي ينتج بين النص والقارئ يفسر هذا الأخير ويتخيل ويبحث عن المعنى ويحاول تجنب سوء الفهم ويتواصل ويبحث عن قصد الكاتب. وبذلك يحافظ ريتشاردز على روح التوازن في البحث عن المعنى، فلا تركيز على النص بصفة مطلقة، ولا اهتمام بالقارئ وحده. ولنا أن نتساءل في هذا الصدد: كيف تتم عملية قراءة النص وتفسيره؟ وهل ينطلق المتلقي من نتائج مسبقة ليحلل بها نصوصا جديدة؟

إن المتلقي في «فلسفة البلاغة» مجبر على إعمال فكره وخياله، وعلى الاستدلال والتخمين بعيدا عن إطار القواعد والقوانين البلاغية القديمة، وعن مختلف الاستعمالات اللغوية السائدة التي تجمد حركة الخيال، وتطبع الفكر الإنساني بمعيار وحيد أو بنتيجة مسبقة لا تحيد عنها. لذلك كان مذهب الاستعمال نموذجا لم يستسغ ريتشاردز دعائمه، كما أنه لم يعتد بالمبادئ التي دافع عنها، فكان من بين أهم المذاهب السائدة التي انتقدها الكتاب. وتتمثل أبرز الأفكار التي ارتكز عليها مذهب الاستعمال في أن «الاستعمال يتحكم باللغة وما من معيار آخر. والمقصود من الاستعمال هو ما مارسه أفضل الكتاب، والمتكلمون»[31]. كما يرى هذا المذهب أن «الصواب هو أول مطلب أساسي. فمعاني الكلمات تستقر بالاستعمال. ولو استعملنا كلمة

استعمالا غير صحيح - أي بمعنى آخر غير ما تنتسب إليه - فإن القراء سيتخبطون ويظنون بها الظنون، أو في الأقل، سيصلون إليها بالاستدلال والتخمين»[32].

إن قضايا كثيرة يمكن أن يستثيرها هذا المذهب في ما يتعلق بريتشاردز بوصفه ناقدا بارزا في مدرسة النقد الجديد وبالنسبة إلينا بوصفنا قراء معاصرين. ولنا أن نتساءل في هذا الصدد: أين خيال القارئ إذن؟ وأين اختلافات السياقات وأنظمة الحياة؟ وأين «التأويل» والاحتمالات التفسيرية للقولة الواحدة؟

كثيرة هي الأسئلة التي يمكن إثارتها حول هذا المذهب. فالقارئ بالنسبة إليه مكبل بما ينقله (أفضل) الكتاب من نتائج، سواء أكانت صحيحة أم خاطئة، ومن ثم وجب على ذلك القارئ أن يتقيد بالمعنى الوحيد للكلمة ليستثمره في عملية التفسير من دون مراعاة للسياق أو لإمكانات التأويل المختلفة.

ونجد ريتشاردز يرد على تقليل مذهب الاستعمال من شأن الخيال بقوله:

«الاستدلال والتخمين! وهل في التفسير غير ذلك؟ كيف نصل إلى فهم فكر الكاتب أو المتكلم من دون استدلال وتخمين ماهرين؟»[33].

لذلك تربط القارئ والنص في كتاب «فلسفة البلاغة» علاقة تفسيرية خاصة. فالمتلقي وإن تحكمت فيه ظروف الاتفاق العام بين متكلمي اللغة الواحدة، وذلك ما يعد شرطا أساسيا للتوصيل؛ يبقى بمنأى عن الاتفاق العام الذي يخص التوصل إلى نتائج عامة ونهائية. وتبعا لذلك يجعل ريتشاردز من كل تفسير ينطلق من نظريات وأقوال مسبقة تفسيرا ضارا لأنه «يسلم بأننا نعرف معاني كلمات مؤلف معين قبل أن نقرأه، فيعدها عوامل ثابتة يبني منها معاني جملته كما تشكل الفسيفساء من الجمع بين قطع مستقلة منفصلة»[34].

ويمكن أن نقول في هذا الصدد إن الانسياق مع «أفق انتظار» خاطئ قد يكون له الأثر السيئ في توجيه أعمالنا وثقافتنا وجهة لا توصل إلى الطريق المرغوب فيه. كما أن الانطلاق من «مقولات جاهزة» من شأنه أن يعوق الاستفادة من النصوص الأدبية، وأن يسلب من المتلقي أفق الاجتهاد وحرية توظيف الخيال واستثمار شعوره وانفعالاته، وكلا الأمرين يقود إلى طريق مسدود يبعد عن الحقيقة العلمية وينأى بمعاني الشعر أو القول عن سياق الحياة التي نتفاعل مع مكوناتها.

ولعل ريتشاردز قد اقترب كثيرا من مقولات المعاصرين من خلال تركيزه على استثمار إمكانات العقل الإنساني في التفسير وعلى إيثار الخيال والبحث في الصور التي تستثير الدهشة والغرابة بدلا من التركيز على وضوح المعاني والدلالات ومباشرتها، وعلاقاتها المنطقية الكفيلة بتجميد خيال الإنسان.

وقد تكون العودة إلى استثمار العقل في مدرسة «النقد الجديد» عودة إلى أهم المبادئ التي قام عليها المذهب الكلاسيكي. لذلك نجد كثيرا من النقاد يطلقون اسم «الكلاسيكيين الجدد» على المشتغلين بالنقد في إطار مدرسة «النقد الجديد»، ذلك أن هذا العقل الذي نادى به الكلاسيكيون ضد مبادئ الذاتية، كان أيضا موجها مهما لمدرسة النقد الجديد. وتبعا لذلك، نلفي ريتشاردز في كتابه «فلسفة البلاغة» يعود بين الفينة والأخرى إلى رصد ما يقوم به القارئ في عملية التفسير. يقول:

«دعنا نفحص بدقة أكبر ما يحصل في العقل عندما نضع شيئين على نحو مفاجئ ومثير للدهشة، ينتميان إلى نظامين مختلفين من التجارب. إن أهم ما يحدث علاوة على الأصداء والارتجاعات المضطربة والإجهاد، هو محاولة العقل للربط بينهما. لأن العقل عضو رابط ولا يعمل إلا بهذا الأسلوب، وهو يستطيع أن يربط أي شيئين بطرق مختلفة لا يحصيها عد... ونحن في كل التفسيرات إنما نقوم بعمليات ربط متواصلة»[35].

يعتمد التفسير عند ريتشاردز إذن على حركة العقل وإدراكه وربطه بين مختلف المتناقضات والاختلافات، في مقابل ما تعرفه حياتنا من حيوية في خلق المعاني وتوليد الدلالات. وقد كانت لريتشاردز اهتمامات أكثر مباشرة في تحديد دور القارئ واختلاف عمليات التفسير خاصة من خلال كتابيه «كيف تقرأ صفحة How to reada page (1938)» و «النقد التطبيقي (1952) Practical criticism». وقبل كتاب «فلسفة البلاغة» تطرق إلى عمليات التفسير والارتجاعات التي تحدث للقراء من خلال كتابه «العلم والشعر Science and poetry (1926)».

وقد استثمر ريتشاردز في كتبه السالفة التجارب العملية وقواعد علم النفس. واهتم كثيرا بدور القارئ إلى درجة أن استاء أحد نقاد عصره من ذلك. ففي كتاب «نقاد الأدب The literary critics» لم يقبل جورج واطسن George Watson انشغال ريتشاردز بالقراء «بدلا من أن يفيدنا بعلمه ويخرج علينا بنقده هو للشعراء»[36]. ويضيف واطسن إنه من الأيسر لريتشاردز «أن يجر القراء إلى معمله... معظم الشعراء ماتوا!»[37].

ولكي لا تأخذنا كتب ريتشاردز الأخرى بعيدا عن كتاب «فلسفة البلاغة» نعود لنستنتج أن هذا الكتاب مؤلف في أمور البلاغة والمعنى ومسائل التوصيل، لذلك لم نلق فيه ذلك الاهتمام الكبير بالمتلقي مقارنة بكتب ريتشاردز السالفة الذكر.

ونستطيع أن نختم حديثنا حول المتلقي بقول لريتشاردز يركز فيه على دور التخمين في استقصاء المعنى، منتقدا من خلاله مذهب الاستعمال الداعي إلى معيارية المعاني وأحاديتها:

«باختصار، علينا أن نخمن، ونحن نخمن أفضل حينما ندرك أننا نفعل هذا بالضبط، فذلك يدعونا إلى الاحتراس. وهذا أفضل بالطبع من الاعتقاد بأننا نعرف سلفا»[38].

II - نحو نظرية للاستعارة

1 - الاستعارة The metaphore نظرية في البلاغة

أ - تفضيل الاستعارة

يخصص ريتشاردز فصليه الأخيرين من كتاب «فلسفة البلاغة» للحديث عن الاستعارة بطريقة أكثر مباشرة وتركيزا، ولذلك يعنون فصله الخامس بـ «الاستعارة The metaphore» ويطلق على فصله السادس والأخير عنوان «سلطة الاستعارة The command of metaphore»، وسنلاحظ على مدى تعاملنا مع كتاب «فلسفة البلاغة» تركيز ريتشاردز على دراسة الاستعارة دون غيرها من الأنماط البلاغية الأخرى، بوصفها النظرية الأساس التي ستقوم عليها بلاغته الجديدة. وتبعا لذلك نلفيه يجعل من الاستعارة «المبدأ الحاضر أبدا في اللغة»، كما يتخذ منها الوسيلة الرئيسة لنقل جميع المشاعر الإنسانية وتوصيل جل أصناف القول.

هكذا ارتقى ريتشاردز في حديثه عن الاستعارة إلى درجة لم يشر فيها إلى باقي الأصناف البلاغية الأخرى من قبيل التشبيه أو الكناية بوصفهما - إضافة إلى أصناف بلاغية مختلفة - طريقتين تعبيريتين من شأنهما أن تغنيا الأسلوب والقول بعديد من الصور الجميلة، كما من شأنهما أن تسهما في عملية توصيل مطلق التعبير الإنساني بصيغ أسلوبية متعددة. ولعل اختزال ريتشاردز البلاغة في نظرية للاستعارة وتفضيله لهذه الوسيلة التعبيرية في مقابل الوسائل الأخرى له ما يفسره في تاريخ البلاغة المعاصرة، وله أيضا ما يفسره إذا أخذنا بعين الاعتبار التصور العام الذي يصدر عنه ريتشاردز بوصفه رائدا متميزا في مدرسة النقد الجديد.

إن تفضيل ريتشاردز للاستعارة ينطلق من كونه يعدها من أسمى المظاهر البلاغية التي تستطيع أن ترقى إلى مستوى التصوير اللغوي، وإلى مستوى إيصال المعنى بكيفية تتكاثف فيها سياقات وتجارب متعددة. وقد قال ريتشاردز في «مبادئ النقد الأدبي»:

«إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائما موجودة على نحو طبيعي، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة»(39).

تملك الاستعارة حسب ريتشاردز إمكان ضم عدد من التجارب والمعاني والسياقات المتعددة بطريقة لا تتضافر بنفس الثراء في أنماط بلاغية أخرى. إنه يعطي لها القوة ويجعلها قادرة على الإيجاز وعلى تقديم عديد من المعاني بالقليل من الألفاظ. ولقد حظيت الاستعارة عبر العصور بقوة وجاذبية ميزتاها عن كثير من الأصناف البلاغية الأخرى، حيث إن تمجيدها لم يظهر في كتاب «فلسفة البلاغة» وحده، بل نجدها تمثل الموقف المميز حتى في النقد المعاصر. يقول جابر عصفور في هذا الصدد:

«إن النقد المعاصر أميل ما يكون إلى تفضيل الاستعارة - الأصلية - على التشبيه من حيث القيمة الفنية، وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة على نحو لا يحدث بنفس الثراء في التشبيه ولما يظهر من قدرة الاستعارة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية»[40].

ومن المعروف أن تاريخ البلاغة قد تميز بسيطرة الاستعارة على باقي الأصناف التعبيرية الأخرى حتى غدت البلاغة في آخر مطافها نظرية في الاستعارة. ويمكن أن نمثل لهذه الهيمنة بعدة مواقف نظرية اتجهت عبر تاريخ البلاغة إلى الإعلاء من قيمة الاستعارة على حساب الصور البلاغية الأخرى، «فبروست لم يقتصر على اعتبار الاستعارة كل محسن بلاغي قائم على التماثل، بل إنه جعل جميع أصناف المحَسنات من قبيل الاستعارة، حتى أكثرها كنائية. ومجموعة «لييج» اعتبرت الاستعارة «الصورة المركزية» في البلاغة، ويستند أصحاب هذا الرأي إلى فكرة الأساس الاستعاري للغة الشعر واللغة بوجه عام»[41].

وتستند فكرة ريتشاردز عن الاستعارة إلى عدها المكون الأساس لكل أفكارنا وأحاديثنا العادية منها أو العلمية أو الأدبية، ومن ثم فهو يعدها من أكثر الأنواع البلاغية حضورا في التعبيرين اللغوي والفكري. وهكذا يرى أن «كل الجمل والعبارات في أي حوار طلق وخطاب اعتيادي استعارية»[42]. ويمضي أبعد من ذلك ليقول إن الاستعارة تكمن في «كل تلك العمليات التي ندرك فيها شيئا ما أو نفكر فيه أو نشعر نحوه بلغة أخرى أو مصطلح آخر»[43].

ويوسع ريتشاردز أفق الاستعارة، ويعطيها مساحة رحبة لتشمل جميع حالات الشعور والأفكار والكلمات والمعاني والمجازات التي يمكن أن تخص فكرة أو لفظة أو حالة معينة حيث يعدها «المبدأ الحاضر أبدا في اللغة»، سواء تعلق الأمر بأحاديثنا الاعتيادية أو بلغة العلوم الجافة، أم بالموضوعات التي تملك طبيعة شبه فنية من قبيل علم الجمال والسياسة وعلم الاجتماع والأخلاق وعلم النفس ونظرية اللغة وغيرها. بل إننا نجد الاستعارة حتى في الفلسفة حيث «لا يمكننا أن نخطو بثقة من دون أن ندرك بشكل صارم الاستعارة التي قد نستعملها نحن ويستعملها جمهورنا. وعلى الرغم من تظاهرنا بتجنب استعمال الاستعارة، فإننا نفعل ذلك عن طريق كشفها فقط. وهذا يصدق أكثر ما يصدق كلما كانت الفلسفة أكثر صرامة وتجريدا وكلما مضينا في التجريد أكثر ازداد تفكيرنا اعتمادا على الاستعارة إلى درجة عدم الإغراق بذلك... وفي الفلسفة... أؤمن بأن تظاهرنا بأننا نفعل شيئا من دون استعارة ما هو إلا خدعة تحتاج إلى ما يسوغها»[44].

يعطي ريتشاردز إذن للاستعارة قوة توصيل المعنى، والقدرة على اختزال معان وسياقات متعددة في قليل من العبارات. إنه يعطي للاستعارة أفقا رحبا يتجاوز عديدا من التصورات السابقة، وإن كان لا يخرج عنها في تفضيله لأسلوب بلاغي على حساب

مختلف التعابير الأسلوبية الجميلة التي لا تقل كفاءة في توصيل المعاني وإخراجها إلى الناس إخراجا فنيا ومعنويا.

ب - الصورة - الاستعارة

وفي معرض حديث ريتشاردز عن الاستعارة، تتبادر بين الفينة والأخرى مجموعة من المصطلحات التي تعد أساسية في كل دراسة بلاغية، من قبيل «صورة Image» و«مجاز Figure» و«صورة ذهنية Mental Picture» و«صورة فنية Imagery» إلى غير ذلك من المصطلحات التي تمتلك أهمية سواء في التراث القديم أو في النقد المعاصر. ولعل لكلمة «صورة» أهمية خاصة في مقالنا لما تكتسيه من صبغة فنية جعلتها من أولويات البحث في كثير من الدراسات النقدية والبلاغية. كما أنها من بين المفاهيم الرحبة التي تساعد على استكناه جوهر الأعمال الإبداعية، سواء منها الفنية أو الأدبية. وإذا كان مصطلح الصورة يكتسي في كثير من الأحيان طابعا هلاميا وضبابيا يجعله لا يستقر على معنى معين ووحيد، فإنه واحد من المفاهيم المفضلة التي يستند إليها كثير من النقاد في الدراسات الأدبية والفنية بدرجة لافتة للنظر. وقد تنبه ريتشاردز إلى ضبابية هذا المفهوم حيث يقول في معرض حديثه عن عدم استقرار دلالة مجموعة من المصطلحات:

«إن كلمتي (مجاز) و(صورة) بشكل خاص مضللتان، فهما تستعملان في بعض الأحيان للدلالة على الطرفين. ومرة للدلالة على طرف واحد وهو الحامل مقابلا للثاني. ولكنهما علاوة على ذلك تسببان الإرباك مع المعنى الذي تكون فيه الصورة مجرد نسخة أو إحياء لإدراك حسي من نوع ما. وهذا ما دفع البلاغيين للتفكير بأن المجاز أو الصورة أو المقارنة الخيالية لها علاقة ما بحضور الصور بالمعنى الآخر في (عين) العقل أو في (أذن) العقل. وبالطبع ليس ذلك ضروريا. إذ ليست هناك حاجة لأن ترد صورة من هذا النوع بأي حال من الأحوال»[45].

يتفطن ريتشاردز إذن إلى التباس مصطلح «الصورة» التي قد تدل في حال على طرف واحد للاستعارة، وفي حال أخرى على الطرفين. وهو في تفطنه هذا لا يقوم بتحديد مفهومها بطريقة مباشرة، بل يعرج في قسم آخر من حديثه إلى انتقاد التناول الحسي لهذا المصطلح، ولعله بذلك يزيده غموضا. إنه يحدد بدءا أن ما يحتاج إليه هو كلمة «استعارة» في حد ذاتها، يقول:

«إننا نحتاج بالطبع إلى كلمة (استعارة) للدلالة على الوحدة المزدوجة كاملة»[46].

إن الاستعارة هي محور نظريته في البلاغة، أما مصطلح «صورة» فلا يعطيه أهمية كبرى، ولا يستحضره إلا بصدد انتقاده للتصوير الحسي ورفضه له، خاصة أن هذا المصطلح يشير في جانب منه إلى كثير من الموضوعات العينية والملموسة. ويمكن القول إن مفاهيم «الصورة»

و«الصورة الذهنية» و«الصورة الفنية» لا يستعملها ريتشاردز إلا عندما يكون بصدد الحديث عن الإدراك الحسي والنسخ الواقعي الذي يجنح إلى رفضه في أكثر من موضع، ومن ثم يسلب هذا المؤلف من مصطلح «الصورة» ذلك المفهوم الرحب والواسع الذي ألفناه في كثير من الدراسات النقدية والأدبية، ويبقى تناوله محصورا بمدى تجنب الصورة للإدراك الحسي أو الواقعي للأشياء. ويظهر هذا الفهم لمصطلح الصورة في موضع آخر من كتاب «فلسفة البلاغة» حينما يقول ريتشاردز:

«ينسى هيوم Hulme ومعلمو المدارس ما هو مهما جدا في اللغة إذ يتعاملون معها على أنها مجرد حافز للتصوير العياني Visualization، إنهم يظنون أن الصورة تكمل معنى الكلمة. والحق أن المسألة على العكس من ذلك فالكلمة هي التي تستجلب المعنى الذي تفتقر إليه الصورة وإدراكها الأصلي»[47].

لا يعطي ريتشاردز إذن الأهمية لمفهوم الصورة بقدر ما يتجه أساسا إلى إحياء مصطلح الاستعارة وإعطائه بعدا فنيا وفلسفيا رحبا. إن مصطلح الاستعارة، كما يقول عبدالقادر الرباعي «يفضل - إذا وسع ليشمل جميع ألوان التعبير الإيحائي - مصطلح «الصورة»[48]. ويتردد هذا الفهم في أكثر مؤلفات ريتشاردز. ففي كتاب «مبادئ النقد الأدبي» يتحدث عن الاستعارة بوصفها «الوسيلة اللغوية العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفات لم توجد بينها علاقة من قبل». ويرى الرباعي أن ريتشاردز في هذا الكتاب لم يعتد كثيرا بالجانب الحسي للصورة ولم يهتم به. ولعل ذلك كان سببا «وراء تفضيله للاستعارة على مصطلح «صورة» [49]. وحتى في كتاب «النقد التطبيقي» نجد الاستعارة بارتباطاتها العقلية العميقة تعطي نظريته مجالا أرحب من مصطلح «الصورة» الذي يرتبط بالحواس كثيرا. فليس المطلوب عنده أن نستدعي إلى أذهاننا صور الأشياء التي يتخيلها الشاعر وإنما حسبنا أن نمارس طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة[50].

وتبعا لهذا الفهم لا يخرج ريتشاردز في «فلسفة البلاغة» عن دائرة تصوره لكلا المصطلحين «استعارة» و«صورة»؛ فهو يعتد بالأولى ويعلي منها، ولا يهتم بالثانية إلا في إطار التصوير الحسي الذي يرفضه. وتبقى «الصورة» في الكتاب مصطلحا يلفه الغموض وعدم وضوح القصد لكونه لم يحظ بوقفة متأنية أو تحليل عميق يستكنهه ويستجلي جوهره.

ج - انتقاد المفهوم الأرسطي للاستعارة

قد تكون انطلاقة ريتشاردز في بنائه لبلاغته الجديدة على أساس ينتقد فيه أرسطو سببا جعله ينحصر في هذا الصنف البلاغي الوحيد. فهو عندما انتقد بلاغة أرسطو وغاياتها، فإنما ساير تفضيل الفيلسوف اليوناني للاستعارة بوصفها مظهرا من أرقى المظاهر البلاغية وأقواها، بل من أعظمها. وانطلاقا من هذا المرتكز النقدي والبلاغي يرى ريتشاردز أن أرسطو

يعد من بين المعالجين التقليديين الذين خاضوا في موضوعات البلاغة لكن معالجته اتجهت في أساسها نحو بسط مبادئ الدفاع والإقناع التي ضيقت مرامي هذا العلم وغاياته حتى غدا موجها إلى الإقناع الخطابي وحده من دون مراعاة للأمور الأسلوبية والتعبيرية الأخرى المتجلية في الشرح والتفسير. وانطلاقا من ذلك يسم ريتشاردز ملاحظات أرسطو في المعالجة القضائية بوصفها أحد الأنماط القولية التي تستغل قواعد البلاغة في عمليات الإقناع والدفاع بأنها لا تملك «قيمة في الكثير من أجزاء العالم المعاصر» [51].

يكشف تصور ريتشاردز إذن عن انتقال «البلاغة» من إطارها الحجاجي إلى مستوى آخر يعتني بالبحث في العبارات والجمل والكلمات، ويهتم أكثر بجل أنواع الأحاديث التي نتواصل ونحيا من خلالها. تأسيسا على ذلك، يمكن القول إن آراء ريتشاردز وتصوراته تعد من بين أهم المداخل التي انتشلت البلاغة من دائرة الانحطاط التي آلت إليه مع بدايات القرن السادس عشر في أوروبا، كما تعد من بين العوامل التي أسهمت في تأسيس البدايات الأولى للبلاغة الحديثة التي تعتني بالبحث في الأسلوب والعبارة وفي إمكانات التواصل أكثر مما تهتم بمسائل الحجاج والخطابة والسياسة.

وفي سياق انتقاد صاحب «فلسفة البلاغة» لوجهة نظر أرسطو، افتتح محاضرته الخامسة بنص للفيلسوف اليوناني عده من بين النصوص التي أسهمت في تأخر دراسة الاستعارة دراسة جدية، كما حال فهم أرسطو للاستعارة دون تطورها واستفادتها من مختلف العلوم التي يمكن أن تنفتح عليها. يقول أرسطو:

«إن أعظم شيء هو القدرة على صياغة الاستعارة» [52].

ويضيف:

«وهذا وحده لا يمكن أن ينقل إلى الآخر لأنه علامة العبقرية. إن صياغة استعارات جديدة تعني القدرة على رؤية التشابهات» [53].

ويظهر أن هذا النص يمكن أن يعد المنطلق الأساس الذي بنى عليه أرسطو تصوره للاستعارة، ومن خلاله حاول ريتشاردز أن يصوغ ثلاثة افتراضات مخالفة لما يعتقده الفيلسوف اليوناني ضروريا في بناء الاستعارة:

1 - يرى أرسطو أن القدرة على رؤية التشابهات موهبة يمتلكها بعض الناس. في حين يرى ريتشاردز أن جميع الناس يملكون القدرة على رؤية التشابهات، والاختلاف يكمن في درجة تلقيهم فقط.

2 - يرى أرسطو أنه لا يمكن تعليم الآخرين كيفية صياغة الاستعارة لأنها موهبة، في حين يرى ريتشاردز عكس ذلك. ويعد تشكيل الاستعارة شيئا عاديا يمكن أن يكتسبه الناس كما يكتسبون ويتعلمون سائر أمور حياتهم.

3 - يفترض أرسطو أن «الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي، أي أنها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال بدلا من أن تكون المبدأ الحاضر أبدا في نشاط اللغة الحر»[54]. وفي مقابل ذلك يرفض ريتشاردز أن تكون الاستعارة مجرد نقل لشيء من مكان إلى مكان آخر أو زخرف أو قوة إضافية للغة دون أن تكون الشكل المكون والأساس لها[55].

ومن خلال هذه الانتقادات الموجهة إلى أرسطو والرافضة لنظرته وتصوره للاستعارة تتأسس نظرية ريتشاردز التي تصبو إلى بناء رؤية مخالفة وجديدة. ولذلك كانت غايته الرئيسة تتمثل في تكسير أفق بلاغي تحكم في صياغات الاستعارة وتشكيلها عقودا طويلة. لذلك يحق لنا أن نصوغ السؤالين الآتيين: ما هي أهم الملامح الجوهرية المكونة للاستعارة عند ريتشاردز؟ وهل أفلح فعلا في التخلص من رواسب الماضي البلاغي ومعتقداته؟

2 - الاستعارة ونظرية التفاعل

أ - من بلاغة الاستبدال إلى بلاغة التفاعل

يعرف ريتشاردز الاستعارة بكونها جمعا لفكرتين مختلفتين تعملان معا وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون حاصل معناها ناتجا عن تفاعل Interaction هاتين الفكرتين[56].

يقدم ريتشاردز في تعريفه هذا رؤية جديدة للاستعارة وفهما آخر يختلف عن كثير من القضايا الاستعارية التي ألفناها، سواء في التراث العربي أو في الثقافة الغربية القديمة. وتتعلق الاختلافات التي يقدمها ريتشاردز بطبيعة العلاقات المحتملة بين الحامل والمحمول، وكذا بفكرة التفاعل التي تعد من بين الأفكار المهمة والأساسية في نظريته البلاغية. ومن هذا المنطلق يختلف فهم ريتشاردز للاستعارة عن فهم أرسطو كما لاحظنا سابقا، وعن فهم البلاغي الفرنسي ديمارسي C.C.Dumarsais وعدد كبير من البلاغيين الذين خاضوا في هذا المجال. ويظهر أن الاستعارة كانت تستخدم في جل مظاهرها بمعنى النقل أو الاستبدال أو الانحراف عن معنى أصلي وحقيقي إلى معنى آخر ثان يكون هو المعنى الرئيس للاستعارة. هكذا، يصف ديمارسي الاستعارة بكونها:

«محسنا تغير بفضله الدلالة الحقيقية لاسم ما بدلالة أخرى لا تناسبه إلا بفضل تشبيه يوجد في الذهن. إن كلمة مستخدمة بمعنى استعاري تفقد دلالتها الحقيقية وتكتسب دلالة جديدة لا تتبادر إلى الذهن إلا بفضل المقارنة التي يقام بها بين المعنى الحقيقي لهذه الكلمة وبين المعنى الذي يقارن به»[57].

بذلك يتضح أن الدال الاستعاري في نظر ديمارسي يفقد جزءا من عناصره المكونة للدلالة الشاملة. وقد تبنى هذه الفكرة عدد من البلاغيين المحدثين مثل هـ. كنراد H.Konrad وم.لوغيرن M. LeGuern [58] وغيرهما ممن درسوا الاستعارة وجعلوها مجرد علاقات

استبدالية وانحرافية تقوم بين أطرافها. أما ريتشاردز فيجعل من الاستعارة على العكس من ذلك نمطا لغويا يتكون من وجود مشترك لفكرتين حيث لا تقصى أي واحدة منهما، بل تعمل كل واحدة عملها في الأخرى. إنهما باختصار تتفاعلان معا لتشكيل معنى معين تشكيلا سياقيا ودلاليا. يقول ريتشاردز منتقدا مختلف عمليات النقل والاستبدال:

«إن النظرية التقليدية تلاحظ أنماطا قليلة من الاستعارة وتحصر المصطلح على بعض هذه الأنماط، ولذلك فهي تجعل الاستعارة مسألة لفظية، مسألة تحويل أو استبدال للكلمات. في حين أنها بالأساس استعارات وعلاقات بين الأفكار»[59].

وتعد فكرته عن التفاعل المنطلق الأساس الذي ميز بلاغته عن التصور السائد الذي يفرق بين المعنيين الحقيقي والمجازي. إن الاستعارة لديه ليست مسألة استبدال كلمات أو انحراف في اللغة أو خرق فيها، بل هي علاقات بين الأفكار وعمليات تبادل بين النصوص. إن الاستعارة، واستنادا إلى مبدأ التفاعل، تعد مسألة طبيعية في اللغة وفي التفكير الإنساني، ومن ثم يجب أن تعامل تعاملا سياقيا يستحضر جميع الدلالات والمعاني الحاضرة والغائبة، كما يستحضر جل المشاعر والأحاسيس الكفيلة بتوجيه مختلف أصناف القول.

ونظرا إلى أهمية فكرة ريتشاردز عن تفاعل طرفي الاستعارة وسياقاتها المتعددة حصل الاختلاف بينه وبين نقاد آخرين نظروا إلى الاستعارة نظرة شكلية ولفظية. وقد كان لفكرة ريتشاردز تأثير عميق سواء في النقد الغربي أو العربي حيث لا نعدم في دراساتنا العربية الحديثة دفاعا عن تفاعل المعاني في صياغة الاستعارة لا سيما أن النقد العربي القديم كان نقدا لفظيا ومنطقيا. وفي الآونة الأخيرة، لم تخرج كثير من الدراسات البلاغية عن رأي ريتشاردز في ما يخص دحض نظرية الاستبدال واقتراح بديل جديد يقضي بالاحتفاظ بكلا الطرفين. وهكذا يقترب كثيرا موقف جماعة مو Groupe Mu في كتابها «بلاغة عامة» من موقف ريتشاردز حينما تقول:

«ليست الاستعارة مسألة استبدال في المعنى»[60].

وعندما تقول جماعة مو ذلك تلح في موضع آخر على تقاطع الطرفين. فالاستعارة ممكنة بفضل «تقاطع بين طرفين، هذا التقاطع هو الجزء المشترك في فسيفساء أجزائها ووحداتها المعنوية الصغرى». «وإذا كان هذا الجزء المشترك الضروري بوصفه أساسا حاسما لإقامة التطابق المفترض فإن الجزء غير المشترك ليس أقل ضرورة في خلق أصالة صورة وإزالة آلية الاختزال»[61].

ثمة تطور إذن في تاريخ البلاغة يوحي بالانتقال من عملية الاستبدال إلى عمليات أخرى توحي بالتفاعل والتقاطع بين أجزاء مشتركة للاستعارة وأخرى غير مشتركة. وكما قال كل من أوزوالد ديكرو Ozwald Ducrot وتزفتان تودوروف Tzvetan Todorov كان علينا أن ننتظر أبحاث كل من ريتشاردز وإمبسون Empson حتى تظهر فرضية جديدة

تستقي مادتها من تفاعل الأطراف أكثر من استبدالها. فقد قامت فكرة التفاعل ضدا على كل موقف يمكن أن يفرق بين الطرفين أو يبعد أحدهما على حساب الآخر. وقد لاحظ تودوروف وديكرو أن نظرية ريتشاردز كانت عكسا على فهم الاستعارة بوصفها انزياحا [62]، وقد كانت نظريته في ما يتعلق بالباحثين بمنزلة الحل الحتمي والبديل المنشود. ذلك أن نظرية الانزياح لم تفلح في الإجابة عن كثير من الأسئلة البلاغية الملحة، وإذا كانت قد استطاعت أن تنجح في وصف الاستعارة فإنها في مقابل ذلك فشلت في تفسيرها وفهمها[63].

بيد أن نظرية ريتشاردز في «التفاعل» لم تلق دائما الصدر المفتوح من قبل جميع الدارسين؛ إذ هي نظرية مرفوضة في نظر جون سورل John Searle أحد المهتمين بدراسة الصورة الشعرية في إطار التداوليات. فلقد تطرق سورل إلى نظرية التفاعل في كتابه «المعنى والعبارة Sens et expression (1979)»، وجعل من القول بالتفاعل أو بعلاقة المشابهة أمرين سيين، تكمن علتهما في التمييز بين معنى الجملة أو الكلمة الذي لا يكون استعاريا أبدا، وبين معنى المتكلم الذي يمكن أن يكون استعاريا. وفي هذا الإطار تحاول نظريتا المشابهة والتفاعل إعادة تأطير المعنى الاستعاري داخل الجملة أو في مجموع الإيحاءات المستحضرة انطلاقا من الجملة[64]. ويسترسل سورل شارحا ما يفهمه من المعنى الاستعاري:

«وفي الحقيقة فإننا عندما نتحدث عن معنى استعاري لكلمة أو عبارة أو جملة فإننا نتحدث عما يمكن للمتكلم، وهو يتلفظ بها أن يعنيه بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة في الواقع. إننا نتحدث إذن عن النوايا الممكنة للمتكلم»[65].

ينقل هذا التعريف الاستعارة من جانبها النصي إلى جانب آخر يتعلق بما يجري خارج النص. إن ما ألح عليه سورل هو تحليل الاستعارة ليس انطلاقا من الألفاظ والعبارات وإنما تحليلها وفق ما تمليه علينا «نوايا» المتكلمين ومقاصدهم الخفية. وبذلك يتضح أن اختلاف نظرة ريتشاردز إلى الاستعارة ونظرة سورل إنما هو اختلاف في المنطلقات. فقد برزت فكرة «التفاعل» في إطار مدرسة النقد الجديد التي كان من بين أسسها ودعواها العودة إلى داخل النص. في مقابل ذلك، يحتكم سورل إلى وجهة خارجية تتعلق بدراسة المستمع والمتكلم ومختلف النماذج والعمليات الخارجية التي ينبغي توافرها في البحث عن الاستعارة، ومن ثم فهو لا يفهم الاستعارة في حد ذاتها وإنما ينطلق في ذلك من كيفية استيعاب المتكلم لها ومن نيته المتحكمة في صياغتها. ولعل ذلك يبعدنا كثيرا عن الاستعارة بوصفها صنفا قوليا جميلا من شأنه أن يلفت نظر النقاد إلى مختلف الخصائص والعلاقات التي تحتويها، وأن يقربهم إلى كثير من غايات القول ومراميه سواء تلك المتعلقة بما هو فني وجميل ومؤثر أو تلك التي تندرج تحت مقاصد وغايات أخرى.

إن نظرية التفاعل لا تنحصر فقط في كيفية عمل الاستعارة داخليا من دون أن تخرج عن إطارها النصي، بل نلفي ريتشاردز يعالج بين الفينة والأخرى عمل الفكر والشعور والذهن. لذلك نجده لا يربط الاستعارة بجانبها اللفظي أو اللغوي فقط، بل يقرنها بالذهن وبالعلاقات الفكرية والتخمينية التي يقوم بها كل من المتلقي أو المستمع.

بذلك تنطلق نظرية التفاعل من الاستعارة في حد ذاتها، وتستغل جميع الأشياء والأفكار والمعاني والمشاعر التي من شأنها أن تخدم هذا الصنف البلاغي. ومن ثم يبقى فهم سورل فهما تداوليا يتوجه أساسا إلى دراسة المتلقي والمستمع وجل المسائل المحيطة بهما من دون أن يعالج الاستعارة معالجة ضمنية تنطلق من الاستعارة نفسها. لذلك نجد فهمه للاستعارة يرتبط بالمتكلم وبمختلف نواياه ومقاصده، من دون أن يتوجه إلى دراسة الاستعارة دراسة مباشرة.

ب - تفاعل الحامل والمحمول

يطلق ريتشاردز على طرفي الاستعارة اسمي الحامل والمحمول، ويعدهما من بين الخطوات المهمة في التحليل وفي تكوين علم واضح للاستعارة. يقول:

«الخطوة الأولى أن نضع مصطلحين نستطيع بهما التمييز بين ما أسماه الدكتور جونسون الفكرتين اللتين تعطينا إياهما الاستعارة بأبسط أشكالها. دعنا نسمِ ذلك المحمول والحامل»(66).

ويعلق ريتشاردز على هذين الطرفين أهمية كبرى في تكوين الاستعارة وتشكيلها، لذلك يجعلهما معا من بين الأسس الضرورية التي تندرج في إطار كفة واحدة؛ فهو لا يوازن بينهما ولا يفضل أحدهما على حساب الثاني، وإنما يعدهما، من خلال نظرية التفاعل، شكلين أساسيين متضافرين ومتضامنين في إطار توصيل معنى محدد.

إن الفصل بين هذين الطرفين - حسب النظرية التقليدية - يؤدي إلى التعامل مع الحامل على أنه مجرد زخرف أو زينة مكملة للمحمول. فالمحمول هو الأساس وهو الذي يقوم بتوصيل المعنى، في حين يعد الحامل مجرد جمال إضافي أو تلوين للمحمول. لكن ريتشاردز يرفض هذه الفكرة ويدعو في مقابل ذلك إلى إعطاء الأهمية لكلا الطرفين مادام كل واحد منهما يشكل فكرة قائمة بذاتها. يقول:

«إن الحامل ليس مجرد زخرف للمحمول وما كان له أن يتغير بواسطته، وإنما تعاون كل من المحمول والحامل يعطي معنى ذا قوى متعددة ولا يمكن أن ينسب إلى أي منهما منفصلين»(67).

هكذا يعد الجمع بين الحامل والمحمول وتفاعلهما معا لأجل تشكيل معنى معين إحدى الضروريات التي قامت عليها نظرية التفاعل في «فلسفة البلاغة». بذلك يعطي ريتشاردز للاستعارة دفعة أخرى جديدة مخالفة للتفكير البلاغي القديم. إنه لا يصبو إلى تقييد الاستعارة في فكرة وحيدة، أو أن يجعل أحد طرفيها مجرد تلوين إضافي، بل يعطي القوة لكل

أجزائها حتى ترقى إلى مستوى تعدد المعاني واختلافها. ومن بين الأمثلة التي يوردها ريتشاردز محللا فيها علاقة الحامل والمحمول، وكيف لا يكون الأول مجرد زخرف للثاني وإن كانت العلاقة التي تجمعهما علاقة متباعدة ومختلفة[68]. أبيات لدنهام Denham يصف فيها نهر التايمز Thames:

«أوه! هل لي أن أتدفق مثلك، وأن أجعل مجراك
مثلي الأعلى، كما هو موضوع شعري
ومع أنك عميق فأنت صاف، ومع أنك رقيق فلست بكليل أو فاتر
فأنت قوي بلا غضب، ومملوء بلا تدفق»[69].

لقد جيء بالنهر «الحامل» ليكون وسيلة لوصف الذهن بما لا يمكن أن يوصف النهر به. فالذهن يوحي بأشياء كثيرة، وكذلك النهر، وهما في إيحائهما لا يتشابهان. إن ما تقوله الأبيات في وصف الذهن لا ينطبق على النهر، ومع ذلك ليس الحامل مجرد تلوين إضافي جيء به لنقل معنى معين، إذ يتحكم بدوره في التوصيل وفي تحديد نمط الأسلوب الذي يتشكل به المحمول. يقول ريتشاردز:

«إن النهر مع ذلك ليس حجة وسببا أو مجرد زخرف أو زركشة. إذ إن الحامل مازال يتحكم في النمط أو الأسلوب الذي يتشكل به المحمول، وذلك يبدو واضحا لو استبدلنا مثلا كوب الشاي بالنهر»[70].

لكن اقتراح ريتشاردز لمصطلحي الحامل والمحمول لا يعد بالأمر الجديد في نظر كثير من البلاغيين، إضافة إلى أنهما - كما يلح على ذلك بعض آخر - ليسا من الخطوات المهمة والضرورية التي أقبل عليها ريتشاردز إذا أخذنا بعين الاعتبار أهمية نظرية التفاعل. فهما حدان مألوفان في البلاغة التقليدية الغربية وأيضا في بلاغتنا العربية، حينما تقسم الاستعارة في تراثنا إلى مسند ومسند إليه كما نقسم التشبيه إلى مشبه ومشبه به. لذلك يقدم كثير من الباحثين على انتقاد موقف ريتشاردز لكونه يحتفظ بأهم أسس الاستعارة القديمة، ولكونه لم يأت بجديد في ما يخص الحديث عن طرفي الاستعارة وحدودها. وفي هذا الصدد لا بأس من أن نورد انتقادا ورد عند «جماعة مو» تنفي من خلاله أن يكون تقسيم ريتشاردز من الأشياء المهمة والضرورية في نظريته، يقول:

«إن المجاز ليس استبدال Remplacement كلمة بأخرى، إننا نتعرف في هذا على النظرية القديمة للتحويل أو النقل [...] من الضروري الإلحاح على هذا الأمر الذي يبدو إلى أيامنا كشيء مبتذل، لأن مصطلحات البلاغة القديمة كانت تأخذ وتسلم بهرمية بين المعاني الداخلة في علاقات داخل المجاز (وبالأساس بواسطة المصطلحين «مجازي» «حقيقي»). وحتى إ. أ ريتشاردز الذي كان من أوائل من ألحوا على التفاعل بين المعاني الحاضرة داخل المجاز كان

يستعمل مصطلحات مثل Teneur و Véhicule الذي يمثل المعنى الحقيقي (معنى المعنى الخفي وراء Véhicule (أي وراء المعنى الظاهر) [71].

ويتفق محمد الولي أيضا مع ما رأته جماعة مو في ما يخص تقسيم ريتشاردز لطرفي الاستعارة. إذ يقول:

«ومع هذا كله فإن ريتشاردز لايزال يحتفظ بالتمييز التقليدي بين المعنى الأول الذي لا ينسجم مع السياق والمعنى الثاني، فالمعنى الأول هو تماما ما يسميه Véhicule والمعنى الثاني أو معنى المعنى هو Teneur أي المحمول. إن ريتشاردز، إذا استثنينا فكرة التفاعل التي ألح عليها كثيرا - ربما - لم يأت بجديد يستحق الضجة التي أثارها، وربما كانت جماعة مو محقة عندما لاحظت ذلك[72].

هكذا أدرك كل من الولي وجماعة مو استثمار ريتشاردز التقليدي لطرفي الاستعارة الحامل والمحمول، ومن ثم تمييزه بين معنيين: الأول والثاني أو الحقيقي والمجازي. ذلك أن هذا التمييز يعد من الوظائف المميزة للاستعارة على مر العصور. وإذا كان ريتشاردز قد انحصر داخل نطاق هذه المصطلحات القديمة وسلم بداهة بتمييزه بين معنيين فإننا نلاحظ في مقابل ذلك تنظيمه لخطواتهما وترتيبه لها بحيث لم يقف عند العلاقة التقليدية التي تجمعهما والمتمثلة في المشابهة، أو عند عمليتي النقل والاستبدال القديمتين.

ج - علاقات جديدة ومتفاعلة بين الحامل والمحمول

يقتضي عمل الحامل والمحمول وتفاعلهما وجود معان ذات قوى متعددة، تشكل الاستعارة وتكونها. لذلك يلح ريتشاردز على اجتماع هذين الطرفين من دون فصل أحدهما عن الآخر، لإقامة علاقات متعددة ومخصوصة قد تكون مباشرة وقد تكون غير مباشرة. ويشترط ريتشاردز في تحليل الموقف المشترك بين طرفي الاستعارة عدم الانحصار في العلاقة التقليدية المألوفة لدى جل البلاغيين والمتمثلة في علاقة المشابهة Resemblance. إنه يناقش العلاقات المفترضة بين طرفي الاستعارة، ولا يراهن على علاقة وحيدة، خاصة. إن مفهوم الاستعارة لديه، ينفتح على تعدد المعاني ويأخذ بعين الاعتبار الجوانب السياقية والشعورية المكونة للقول الاستعاري.

وتبعا لذلك، قد تجمع الطرفين علاقة لا نعرف كيف تعمل وما وجه الشبه فيها. يكثر ذلك في الاستعارات المتضمنة لمعاني المدح والهجاء. إننا لو دعونا فتاة بلفظة «بطة» فنحن لا نسميها كذلك لأنها تملك رجلا كالمجداف أو تملك منقارا، أو لأنها صالحة للأكل، إذ يعد أساس التشابه في هذه الاستعارة أعقد بكثير من اقترانه بعلاقة المشابهة. إن الفكرة في هذا المثال ترقى إلى استثمار جل العواطف والمشاعر المكونة للصورة، ومن ثم تجسد لفظة «البطة» ما نحس به تجاه تلك الفتاة. يقول ريتشاردز:

«إن تفسيرا مبسطا لوجه الشبه في هذه الاستعارة يمكن أن يكون شيئا من نحو... إن شعورا يتميز بالرقة واللطف ينتابنا نحو البطة، وإن مثل هذا الشعور يمكن أن ينقل إلى شخص آخر»(73).

يحتكم ريتشاردز إذن في وصف علاقات الاستعارة بالنظر إلى ما تستثيره من أحاسيس ومشاعر خارجية تتعلق بالشخص الموصوف. ثمة إذن تداخل بين الحامل والمحمول لا نجرؤ على حصره في علاقة وحيدة تشترط وجودها بوجود مشابهة بين الطرفين.

إن الانسياب مع قاعدتي الثبات وأحادية المعنى كان من بين أهم الأسس العامة التي رفضتها بلاغة ريتشاردز، لذلك انتقدها ثم اقترح لها بديلا يصبو إلى ملامسة ما هو أرحب وأوسع. كما أعطى لعلاقات الاستعارة القائمة بين الحامل والمحمول بعدا آخر يسعى إلى ملامسة المشاعر والمعاني في إطار تعددها واختلافها. ويستهل ريتشاردز في هذا الصدد تأمل العلاقات المتنوعة التي يفترض وجودها بين الحامل والمحمول بمناقشة فكرة «المقارنة» وما يمكن أن تحمله من معان متباعدة ومختلفة لا تنحصر في التشابه أو التماثل يقول:

«لكن ما الموازنة والمقارنة؟ قد تعني هذه اللفظة أشياء عدة. فقد تعني أن نجمع بين شيئين كي يعملا معا. وقد تعني أيضا دراسة هذين الشيئين لكي نرى كيف يماثل أحدهما الآخر، وكيف يختلفان. وقد تدل أيضا على محاولة لفت الانتباه إلى التشابه القائم بينهما، أو لفت نظر الآخرين إلى بعض ملامح أحدهما من خلال حضور الآخر. وبما أن الموازنة أو المقارنة تعني كل هذه الأشياء فنحن نحصل على دلالات مختلفة للاستعارة»(74).

ثمة معان عديدة يثيرها مفهوم «المقارنة» وهي معان تعطي للاستعارة شحنة جديدة لا تنحصر في استخراج علاقة المشابهة فقط، بل تنصرف أكثر من ذلك إلى رصد علاقات الاختلاف والتباعد التي يمكن استخراجها بين الطرفين. وبذلك يخالف تصور ريتشاردز لمفهوم المقارنة ما كان سائدا في بلاغة القرن الثامن عشر في أوروبا. وإذا شئنا التمثيل لعلاقة الاختلاف أو التباعد التي يمكن أن تجمع طرفي الاستعارة استحضرنا مرة أخرى استعارة الفقر في مسرحية شكسبير. يقول عطيل:

«وأغرقتني في الفقر حتى شفتي».

فكلمة «أغرق»، وهي بؤرة هذه الاستعارة، توحي باختلاف كبير وتضاد شديد. فالمحمول وهو الفقر يوحي بالحرمان والجفاف، في حين أن الحامل وهو البحر يوحي بالفيض والوفرة. ومن ثم تغيب علاقة المشابهة التي يمكن لأي بلاغي قديم أن يبحث عنها بين طرفي الاستعارة. وقد فعل ذلك لورد كامس Lord Kames الذي لم يتخط بحثه تقييم قوتها أو ضعفها من دون أن ينصرف إلى البحث عن علاقات جديدة، ومن ثم نلفيه يعلق في تحليله لاستعارة شكسبير قائلا:

«إن الشبه من الضعف بحيث لا يمكن أن يكون مقبولا»[75].

ويظل البحث عن المشابهة هو المعيار المتحكم في تحليل لورد كامس وفي تحليل البلاغيين القدماء، لذلك يقول ريتشاردز:

«ينبغي ألا نحصر التفاعل بين الحامل والمحمول، كما هي الحال في القرن الثامن عشر على مجرد التشابهات بينها»[76].

تدعو فكرة ريتشاردز إذن إلى الاحتفاظ بتفاعل الطرفين المكونين للاستعارة ضمن علاقات متعددة. ومن ثم نرى أن نظريته لا تنحصر في أحادية الطرفين أو أحادية العلاقات الجامعة بينهما كما يحصل ذلك في المشابهة، وإنما يحاول أن يعطي للاستعارة أفقا رحبا تتجاوز به أحادية المعنى إلى تعدده.

وتظل الاستعارة وفق الفهم الذي يعطيها ريتشاردز مفتوحة على التأويل والشرح وتعدد المعاني، كما تبقى مفتوحة على العناصر الخارجية المتعلقة بالموقف النفسي والسياق النصي، الأمر الذي يسهم في تعليلها على مستوى أوسع وأرفع.

وفي سياق الحديث عن العلاقة المحتملة تتفق بعض ملامح الموقف البلاغي لريتشاردز مع ما يدعو إليه السورياليون في مجال فهم الشعر. فلقد أشار هؤلاء بدورهم إلى هذا الفهم الذي يعتمد التباعد بين الطرفين فحرصوا على التباين أكثر من حرصهم على المشابهة في تحقيق الاستعارة وتحقيق البعد النفسي لها. إنهم يبحثون عن التأثير والدهشة والغرابة والابتعاد عن العلاقات المنطقية التي كبحت جماح الاستعارة عقودا طويلة. يقول أحد زعماء المذهب السوريالي:

«إن غاية ما يطمح إليه الشعر هو أن يجمع بين شيئين متباعدين في خصائصهما وصفاتهما إلى أبعد حد، أو أن يجمع بينهما بأي طريقة كانت على نحو فجائي ومثير للدهشة»[77].

وهكذا نلاحظ أن الصورة لدى السورياليين انتفلت من قيد تضييقها في علاقة المشابهة عندما ألحوا على البعد النفسي وعلى العفوية في تحليل صورهم من دون الاعتماد على الجهد العقلي الواعي الذي يقود إلى سجن التفكير الممنطق والمدروس بطريقة معيارية ومقننة.

إن التوتر والتباعد اللذين يلح عليهما ريتشاردز بين طرفي الاستعارة يعطيان للمعاني حركة ولا يجعلانها مضبوطة في نسيج واحد. وحتى في أشد أنواع الاستعارات غموضا يستطيع الذهن البشري أن يعمل ويخمن ويجمع بين ارتباطات عديدة قد تكون مختلفة ومتباينة لكنها تعطي للاستعارة بعدا آخر يحقق لها طابعها الدلالي وبعدها التأثيري أيضا.

ولا يسعنا أن نختم هذا المحور إلا بفكرة يقول فيها ريتشاردز:

«وهكذا نرى أن الحديث عن المطابقة أو الاندماج الذي تحققه الاستعارة غالبا ما يكون مضللا وضارا. وبشكل عام فإن الاستعارات التي لا يكون فيها التباين والاختلاف بين الحامل

والمحمول بالغ التأثير كما هي الحال في التشابهات قليلة جدا... غير أن التحوير المتميز الذي يصيب المحمول ويحققه الحامل، إنما هو في الغالب متأت بفعل الاختلافات أكثر من التشابهات»[78].

3 - رفض التصوير الحسي

ترددت آراء كثيرة عن التصوير الحسي وعن وظيفته في الصورة الشعرية بقصد نجاحها واستمرارها. ولقد قيل في هذا الصدد:

«إن الصورة هي كل شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه أو تذوقه»[79].

وقيل أيضا:

«يجب ألا تعتمد القصيدة في إيصال مغزاها على الأسلوب المجرد بل عليها بدلا من ذلك الاعتماد على الصور الحسية».

فالصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال تنتقل بالحواس»[80].

لقد ارتبطت الصورة بالحواس عقودا طويلة إلى درجة تصنيفها داخل مجموعة ترتبط مباشرة بالحس البشري، فأصبحنا نسمع عن أصناف عديدة وأنماط مختلفة من الصور من قبيل: «الصورة البصرية Visual» و«الصورة الفنية Imagery» و«الصورة السمعية Auditory imagery» و«الصورة الذوقية Gustatory imagery» و«الصورة الشمية «Olfactory imagery» إلى غير ذلك من الأصناف التصويرية المرتبطة بالحواس ارتباطا مباشرا. وفي مقابل ذلك، نلاحظ أن تلك التقسيمات تكاد تنعدم في كتاب «فلسفة البلاغة» حيث لم يعتد ريتشاردز بها، كما أنه لم يعتد بأي دور للجانب الحسي في بناء الاستعارة. ولقد نهج ريتشاردز في هذا الكتاب نهجا مغايرا رفض من خلاله رفضا مطلقا كل ما يتعلق بربط الاستعارة بمعطيات حسية وملموسة. وقد وجه هذا التصور فكر ريتشاردز ونظريته منذ البداية، بحيث خلا كتابه من التأثر بالجوانب الشكلية والخارجية وكل الأمور التي من شأنها أن تزيح الاستعارة عن طابعها التجريدي والمتعالي. ويعد موقف ريتشاردز هذا من بين أهم مواقف مدرسة النقد الجديد. فقد تحاشى النقاد الجدد عموما الاعتماد على الطابع الحسي في تكوين الاستعارة، ورأوا أنه لا يعبر لا عن موقف الشاعر ولا عن مشاعره. وتبعا لذلك، لم يعد ينظر إلى التصوير بوصفه إقامة علاقة بين شيئين على أساس فيزيقي. ذلك أن الشعراء يقيمون صورهم انطلاقا من أشياء متباعدة مما يجعل الصورة لا تبنى فقط على التصوير الحسي وإنما تتعداه إلى انفعال الشاعر وإحساسه وشعوره. وهكذا يربط ريتشاردز الاستعارة بعوالم تجريدية وخيالية لها صلة بالوعي والإدراك والفكر أكثر مما لها صلة بالاستبدال اللفظي والنسخ المباشر للأشياء الواقعية والملموسة. إنه ينتقد في أكثر من موضع كل من يدعو إلى الاعتداد بالجانب الحسي

في بناء الاستعارة. مثال ذلك ما يقوله هيوم حول ما يفترض أن تتوافر عليه الاستعارة من دقة الوصف وملامسة الواقع. يقول:

«إن الهدف الأكبر هو الوصف الدقيق والمحدد «إن الشعر» ليس لغة الأضداد ولكنه لغة الملموس والعيني. إنه يتنازل إلى لغة الحدس التي تنقل المشاعر والأحاسيس بشكل مادي وملموس. وهي تسعى دائما إلى لفت انتباهك وشدك، وتريك الشيء المحسوس، وتحول دون أن تنساق وراء عملية تجريدية»[81].

يجسد نص هيوم السالف نموذجا حيا لكل من يعتقد ضرورة التصوير الحسي في الاستعارة والشعر، ومن ثم نرى هيوم يركز على كل شيء له علاقة بالإدراك المباشر للواقع من قبيل: ملموس - محسوس - تريك - العيني - مادي... إلى غيرها من الألفاظ ذات الارتباط الحسي المباشر. وقد وجد ريتشاردز في هذا النص المادة الخام لانتقاداته. هكذا اعترض على قولة هيوم من نواح عدة، وعد رأيه من ناحية الاعتماد على البصر والرؤية في استكناه الصور أمرا «ظاهر البطلان»، إذ إننا لا نحتاج إلى أن نرى أي شيء[82]. إضافة إلى ذلك يعتقد ريتشاردز أن لغة أعظم الشعر غالبا ما تكون تجريدية إلى حد بعيد، وهي تصبو بالضبط إلى أن تجعلنا ننساق وراء عمليات وتصورات تجريدية[83]. وهذا عكس ما رمى إليه هيوم.

من خلال ذلك يسعى ريتشاردز إلى أن يجعل المتلقي في موضع أفضل مما كان عليه في نظر كثير من البلاغيين، وبهذا التصور يتجه إلى توظيف خيال الإنسان وفكره، ثم انصهاره في عمليات التخمين والتأويل لفهم المجازات واستكناه علاقاتها. إنه يحاول أن يبتعد عن كل ما يتعلق بالمادي أو الملموس، أو أي شيء يمكن أن يقتن عمل الفكر والعقل ويجعلهما يقومان بعمليات تلقن لتلاميذ المدارس وللمتعلمين. لقد حاول ريتشاردز أن يرقى بالاستعارة من عالم يتسم بالمباشرة إلى عالم مدرك وخاص.

وقد نتج عن موقف ريتشاردز الرافض للطابع الحسي في الاستعمال اللغوي مجموعة من النقاط طبعت تصوره البلاغي بشكل عام يمكن إيجازها على الشكل الآتي:

1 - تفضيله لمصطلح «الاستعارة» على لفظة «الصورة» لاقترانها وفق رأي كثير من البلاغيين بالنسخ الذهني لجزئيات العالم الخارجي. ولقد سبق أن أشرنا إلى ذلك التفصيل.

2 - اعتقاده بتعدد المعنى في تحليل الاستعارة. وبخلاف ذلك يحصر التصوير الحسي الاستعارة في معنى وحيد ومحدد، ثم يعطي لكل صورة خارجية نسخة وحيدة وخاصة بها في الذهن.

3 - بحثه عن علاقات أخرى مختلفة ومتعددة تمس الشعور والتباين بين الطرفين المكونين للاستعارة من دون الانحصار في علاقة المشابهة. ذلك أن التصوير الحسي لا يتعارض مع هذه العلاقة وهي تحيل إلى الاستعمالات المنطقية والعقلية والمقننة.

4 - تفاعل الحامل والمحمول وانصهارهما في إطار موحد ينفي الحدود بين ما هو حرفي وما هو مجازي. في مقابل ذلك يؤدي فصل هذين الطرفين إلى إرجاع المعنى الأول إلى أصله المنطقي العيني الملموس من دون إعطائه الأهمية الكبرى التي تعطى للمعنى الثاني بوصفه مجازا ومعنى يسعى الشاعر إلى توصيله.

بذلك يتضح أن ثمة نتائج عدة تترتب من جراء عدم اهتمام ريتشاردز بالجانب الحسي في تكوين الاستعارات، وهي نتائج بديلة يرصدها الكاتب في «فلسفة البلاغة» وينشرها في أكثر من موضع، محيلا بذلك إلى أحد تصوراته المتعلقة بمتطلبات الدرس البلاغي ومقتضياته. إنه ينساب مع أفق يبحث فيه عن المعنى المجازي سياقيا وموقفيا ودلاليا أكثر من انسيابه مع المنطق أو القاعدة. ومن هنا تتحدد الاستعارة عند ريتشاردز باعتبارها نوعا من «أسلوب الإدراك» من دون أن تكون نمطا زخرفيا، أو حلية لفظية توظف لتصوير الواقع ونسخه من دون استحضار المشاعر والعواطف وغيرها من الصفات الإنسانية الفريدة.

ويتضح هذا الفهم العقلي والإدراكي للاستعارة في كتب أخرى لريتشاردز غير كتابه «فلسفة البلاغة». ففي «مبادئ النقد الأدبي» يقول:

«لقد بالغ النقاد في أهمية الصفات الحسية للصور فالذي يضفي على الصورة فاعليتها، ليس هو حيويتها ووضوحها بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثا عقليا»[84].

ويضيف في موضع آخر:

«إن استرجاع الصور في ذاكرتي وذهني هو استرجاع خصب وثري لأن الشكل الذي رأيته أو أحسست به قديما على هيئة شيء من الأشياء أصبح الآن وهو صورة، ملكا لوعيي أطوره وأنميه، وأغير من كيانه تبعا للارتباطات التي يحددها وجداني»[85].

ونلفي الفكرة نفسها في كتاب «النقد التطبيقي» حيث يرى ريتشاردز أنه ليس من المطلوب أن نستدعي إلى أذهاننا صور الأشياء التي يتخيلها الشاعر وإنما حسبنا أن نمارس طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة[86].

وتبعا لذلك انحصر البلاغيون في حدود ضيقة لعملية التصوير الحسي، وجعلوه مرادفا لقدرة الشعر على وصف الأشياء الخارجية للطبيعة ونقلها للمتلقي في إطار تشبيهي واستعاري يبعث الحياة في الشيء الجامد ويؤكد الوصف الدقيق للأشياء الخارجية للطبيعة. من هنا كانت وقفة كثير من النقاد الجدد ومنهم نورمان فريدمان وريتشاردز باحثين عما يعطي للشعر كنهه وخلاصه من أي فكرة تجعله لا يعبر عن موقف الشاعر وخياله. ويمثل ريتشاردز لهذه القضية في «مدخل» كتابه حيث يناقش تحليل لورد كامس[87] لأحد المقاطع المقتبسة من مسرحية «هنري الخامس Henry» لشكسبير (الفصل الرابع - المشهد الأول):

«أي استياء بائس وحقير تبعث في ملك جبار... أهون عليك أن تحول الشمس إلى ثلج من أن تهف وجهه بريشة طاووس»[88].

يعلق لورد كامس على ذلك قائلا:

«إن ريشة الطاووس بصرف النظر عن جمالها، تتمم الصورة. فالصورة الدقيقة لتلك العملية الخيالية لا يمكن أن تكتمل من دون أن نتصور ريشة خاصة بعينها، وأن المرء ليصاب بالحيرة حين يهمل هذا في الوصف»[89].

لا يستسيغ ريتشاردز هذا التحليل الذي ينصرف إلى وجهة معينة ومضبوطة. فقد حاول لورد كامس أن يبحث عن صورة دقيقة ومقننة في وصفها حتى يتسنى للقارئ أن يتخيل ريشة محددة وخاصة. وعندما ينتقد ريتشاردز هذا الموقف الذي يميل إلى تخييل الأشياء بطريقة بصرية وملموسة نلفيه يقترح تحليلا آخر يستقي مادته من السياق العام للمشهد، فقد قال هنري:

«لو أن الملك رضي أن يفتدى، فلن يستطيع احترام كلمته لاحقا»[90].

ويقول ويليامز:

«لن تحترم كلمته لاحقا! ماذا تقول؟ انفض ريشك زهوا ما استطعت، لكن ماذا سيؤثر ذلك في ملك؟!»[91].

بناء على ذلك يرى ريتشاردز أن ما تؤديه ريشة الطاووس هو أن تصرف النظر إلى ما يزيد بلادة وغرور الملك. فريشة الطاووس شيء يرضي به المرء غروره. وبذلك لم يتقيد ريتشاردز بالأوصاف التي يمكن أن تكون عليها هذه الريشة بل انصرف إلى ما تفعله هذه اللفظة في علاقاتها مع شخصيات المسرحية وما تقتضيه حالاتها النفسية ومواقعها الاجتماعية. هكذا، ومن خلال انتقاد ريتشاردز لهذا المثال، وانتقاده أيضا لما قامت عليه النظرية الترابطية من ربط بين الأفكار الواقعية والذهنية، نلاحظ أنه لم يعبأ كثيرا بالجانب الحسي في تشكيل الصور والاستعارات، وإنما اتجهت نظريته إلى إعطاء الأهمية لعالم الأفكار بجل ارتباطاتها وعلاقاتها.

وفي خاتمة المطاف نؤكد ما سبق برأي دال لريتشاردز بشأن حسية المعنى المدرك:

«إن ما يسعى إليه أي خطاب هو أن يجعلنا نستوعب ونفهم، وأن نمتلك إحساسا مدركا بأي شيء يمكن أن يكون هو المعنى. وقد لا يكون بالضرورة شيئا ملموسا. ولكن عندما نقول (إحساس مدرك)، فينبغي أن نفهم أن هذا ليس أي إحساس بالضرورة، كالذي يقدمه الإدراك الحسي. ولكن قد يكون شعورا أو فكرا. والمهم في هذا أننا يجب أن نستوعب حقا وندرك تماما الشيء، أيا كان»[92].

خاتمة

ثمة إشكالات جوهرية تخص كتاب «فلسفة البلاغة» ومؤلفه إيفور أمسترونغ ريتشاردز، خضت فيها على مدى سطور هذا البحث. وتبعا لذلك يمكنني أن أخلص في خاتمة رحلتي مع «فلسفة البلاغة» إلى مجموعة من النتائج أرى أنها تعد من الخطوط الكبرى التي شكلت فكر هذا الناقد وتصوره بشأن البلاغة بصفة عامة وبشأن نظرية الاستعارة بصفة خاصة، وإن كانت هذه الخلاصة تحتاج من أجل تأكيدها النهائي إلى الرجوع إلى باقي كتب ريتشاردز رجوعا مفصلا. لكن على الرغم من ذلك أستطيع أن أعرض النتائج التي تخص كتاب «فلسفة البلاغة» على وجه التحديد في النقاط الآتية:

1- لقد أولى هذا المؤلف «المعنى» عناية كبيرة حيث كان من بين المرتكزات المهمة التي عالجها وأخذها على تعددها وليس على أحاديتها أو نهائيتها، خدمة لأمله الذي يصبو إلى تجنب حالات سوء الفهم اللغوي كما يصبو إلى تحقيق استعمال لغوي وتواصلي إنساني أكثر قدرة على تفهم مختلف فنون القول.

2- وحتى يتحقق هذا الفهم المعنوي والدلالي للكلمات أعطى ريتشاردز «السياق» وظيفة كبيرة وأهمية قصوى في تحليل الألفاظ والاستعارات حتى أنه جمع بين «المعنى» و«السياق» في عنوان نظريته البلاغية التي سماها بـ «النظرية السياقية في المعنى».

3- وقد بنى ريتشاردز تصوره في معالجة المعنى الاستعاري على أساس نظريته في «التفاعل»، أي تفاعل المعاني بعضها مع بعض، أو تفاعل طرفي الاستعارة وقد فعل ذلك من دون أن يسلم بالنظرة التقليدية التي ترى أن الاستعارة إنما هي انحراف في المعاني أو استبدال لها أو انزياح عنها. ومن ثم كان من بين نتائج تصوره إقامة علاقات جديدة بين طرفي الاستعارة لا تنحصر في المشابهة بل تتعداها إلى الاختلاف والتباعد، وإلى ضرورة الانتباه إلى الإحساس الذي يميز القول الإنساني.

وانطلاقا من هذه النتائج العامة أستطيع القول إن كتاب «فلسفة البلاغة» مؤلف يحمل كثيرا من الآفاق البلاغية والنقدية التي تخص إمكانات الإفادة منها في ميادين معرفية كثيرة ومجالات نقدية مختلفة، نظرا إلى استعانته بحقول ثقافية عدة من قبيل الفلسفة واللسانيات وعلم الجمال والنقد والأدب والنصوص الإبداعية المتنوعة.

المصدر والمراجع

I - العربية

1 - المصدر

- إ. أ. ريتشاردز «فلسفة البلاغة»، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 13 و 14، ربيع 1991.

2 - المراجع

- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف بمصر (د.ت).
- رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط 2 (د.ت).
- عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة. من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت. ع 232، أبريل 1998.
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط 2، 1981.
- فرانسوا مورو: البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: الولي محمد وجرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء. ط 1، 1989.
- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت.ط1، 1990.
- محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.ط 1، 1993.
- مصطفى ناصف: النقد العربي، نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، الكويت.ع 255، مارس 2000.
- محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر، 1981.
- محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.ط 1، 1991.

2 - المقالات

- عبدالقادر الرباعي: «الصورة في النقد الأوروبي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم» مجلة المعرفة، س 7، ع 204، فبراير 1979.
- محمد عبدالله الشفقي: «إ. أ. ريتشاردز والنقد الحديث»، المجلة، ع 212، س 11، 1967.
- نورمان فريدمان: «الصورة الفنية»، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع16،س4، 1976.

II - بالأجنبية

- Groupe Mu: Rhetorique générale. Ed du Seuil, Paris, 1992. CollPoints (146)
-Tzvetan Todorov et Ozwald Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage Ed. du Seuil, Paris, 1991. Coll. Points (110).
-I.A. Richards: The philosophy of Rhetoric, Oxford N.W. 1936.

الهوامش

1 ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 13و 14، ربيع 1991.

2 «فلسفة البلاغة» ترجمة ناصر حلاوي، سعيد الغانمي، ضمن مجلة العرب والفكر العالمي، ع 13و 14، 1991، ص25.

3 المصدر نفسه، ص 10.

4 المصدر نفسه، ص29.

5 المصدر نفسه، ص29.

6 المصدر نفسه، ص32.

7 المصدر نفسه، ص 32.

8 نجد صدى لنظرية ريتشاردز الخاصة بتعدد المعنى ورفض المعنى الواحد ليس في ما تلاه من المدارس النقدية والغربية فقط، وإنما نستطيع أن نتتبع ذلك حتى عند الكتاب العرب المحدثين. مثال ذلك ما نجده عند محمد حسن عبدالله في كتابه «الصورة والبناء الشعري»، يقف فيه هو الآخر ضد المعنى الواحد، ويستحضر موقف الآمدي في تحليل شعر أبي تمام حيث يغفل عديدا من المعاني في عملية التحليل ويحتفظ بمعنى وحيد يراه الأصوب والأصح. لكن محمد حسن عبدالله يرفض هذا الرأي، وهذا التوجه في التحليل ويدعو بدوره إلى أخذ المعاني في تعددها إبداعا ونقدا. يقول في هذا الصدد عارضا وجهة نظره «وينبغي أن نحدد موقفنا من قضية تجريد الصورة إلى معنى، فنحن لا نرفض هذا المسلك في جملته وعلى أي وجه كان، وليس منه مفر لشارح الشعر على أي حال، ولكننا نرفض تحويل الصورة إلى معنى واحد محدد كأنها لا تعني سواه، فمن هنا يبدأ إفقار طاقة الشاعرية وتحويل الجسد الحي إلى هيكل عظمي، وإذا كان أسوأ شعر- إذا صح وصف الشعر بالسوء - هو الشعر المحدد المعاني، فإن أسوأ تحليل هو ما يجري في نفس الاتجاه» ص 140.

ولقد انتقد محمد حسن عبدالله نظرة الآمدي وتحليله للمعنى على أساس الأحادية، كما انتقد انحصاره في إطار ما يحدده القياس الكمي للاستعمال والخضوع للمأثور، مما يجعل المعنى خاضعا لقواعد وأبواب ومأثورات يجب اتباعها في عمليات التحليل، وهي المعيارية نفسها التي أراد ريتشاردز تجنبها. فحال البلاغة الإنجليزية القديمة لم تختلف كثيرا عن حال البلاغة العربية في الأخذ بالمعايير وسيادة النزعة العقلية، وإن اختلفت ظروف وجود كل منهما. والانتقادات التي وجهها ريتشاردز إلى مجموعة من المقاييس التي تبعتها البلاغة الإنجليزية القديمة يمكن أن نستفيد منها في شرح بلاغتنا العربية القديمة وتفسير بعض أبوابها.

9 عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، ع 232، 1998، ص 312.

10 المرجع نفسه، ص 308.

11 المرجع نفسه، ص 313.

12 المرجع نفسه، ص 316.

13 نفسه، ص 316.

14 لا تفوتنا الإشارة إلى التأثر الكبير والواضح الذي نلمسه في كتابات مصطفى ناصف خاصة كتابه «النقد العربي نحو نظرية ثانية» حيث نلحظ توجيه فكر ريتشاردز وتصوراته إلى مختلف فصول هذا المؤلف، حتى إن مصطفى ناصف يعنون بعض هذه الفصول بنفس العبارات التي نصادفها في كتاب «فلسفة البلاغة» إذ يطلق على فصوله عناوين: «قوة الكلمة»، و«الكلمات بين التغير والثبات»، و«الكلمة الغائبة». وقد حاول

مصطفى ناصف إعادة قراءة تراثنا العربي القديم انطلاقا مما يمليه ريتشاردز من أفكار حول تعدد المعنى. وتبعا لذلك، نلفيه يحول عبدالقاهر الجرجاني إلى بلاغي متفطن لقوة الكلمات ومستحضر معانيها وسياقاتها الغائبة. يقول معلقا على تحليل الجرجاني لأحد الأبيات الشعرية:

«قال عبدالقاهر هذه صنعة الشعر الساحرة. ومعنى ذلك أن فكرة الكلمات الثابتة قد تتزعزع.. أعني أن كلمة السحر، على الخصوص، تكاد تستعمل في معنى التلبث عند الحقائق الخافية المشبهة التي يصغي إليها العقل الذي لا يكتفي بالظواهر». عالم المعرفة، ع 255، ص 66.

15 فلسفة البلاغة، ص 7.

16 فلسفة البلاغة، ص 7.

17 المرجع نفسه، ص 10.

18 المرجع نفسه، ص 10.

19 لم تكن فكرة فصل اللغة عن الفكر أو اللفظ عن المعنى سجينة البلاغة الإنجليزية القديمة فقط، بل كانت من الأسس العامة التي انبنت عليها بلاغتنا العربية. وقد سلم عديد من البلاغيين العرب القدامى بفصل طرفي هذه الثنائية أحدهما عن الآخر، فالجاحظ في كتابه «الحيوان» يرد البراعة إلى الصياغة والتصوير ويقلل من شأن المعاني، لأن المعاني ملقاة في الطريق. «وابن قتيبة يتحدث عن أقسام الشعر الذي حسن لفظه ومعناه أو حسن لفظه دون معناه. أو معناه دون لفظه». ويواجهنا عبدالقاهر الجرجاني بفكرته وتصوره عن النظم الذي ينصب أساسا على حسن تأليف الكلام البليغ فنلقاه «يفصل الدلالة عن المدلول، ويسلم بأسبقية المعاني القائمة في النفس على الألفاظ الدالة عليها في النطق».

انظر في ذلك: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ص 349 - 351.

20 علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، ط2، 1981، ص16 و17.

21 «الصورة الفنية» ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، ع 16، س 4، 1976.

22 نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي 1972، ص250.

23 فلسفة البلاغة، ص 8.

24 لم يكن تجنب الغموض موقفا سائدا في البلاغة الإنجليزية القديمة وحدها، بل لم تخل البلاغة العربية بدورها من «أفق انتظار» يبتغي الوضوح والمباشرة في أداء المعاني. فالآمدي يفضل البحتري لأنه «وضع الكلام في مواضعه» وحرص على «صحة العبارة» وعلى «قرب المعاني» وانكشافها، بخلاف أبي تمام، الذي آثر في شعره المبالغة والتعقيد وإيثار الدهشة لما في شعره من «غموض المعاني»، و«دقتها»، و«كثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج».

ويبين الآمدي أثر سيطرة الذوق البلاغي المحتفل بالوضوح والانكشاف بتفضيله البحتري لكونه «أعرابي الشعر» مطبوعا على مذهب الأوائل، وكان«يتجنب التعقيد» أما أبو تمام فخارج من جنة الآمدي لأنه «شديد التكلف» وصاحب صنعة. وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة».

انظر في ذلك رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، ط 2، (د. ت) ص 343.

25 فلسفة البلاغة، ص 20.

26 فلسفة البلاغة، ص 18.
27 الصورة والبناء الشعري، ص 128.
28 فلسفة البلاغة، ص 45.
29 عن: محمد خطابي، لسانيات النص. مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء. ط 1، 1991، ص 297.
30 عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 138.
31 ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 25.
32 المرجع نفسه.
33 المرجع نفسه.
34 المرجع نفسه، ص 26.
35 المرجع نفسه، ص 51.
36 محمد عبدالله الشفقي، « إ. أ. ريتشاردز والنقد الحديث» المجلة، ع 122، س 11، فبراير 1967، ص 45.
37 المرجع نفسه.
38 فلسفة البلاغة، ص 26.
39 عن جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، (د.ت)، ص، 270.
40 المرجع نفسه.
41 محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط. ط 1، 1993، ص 24.
42 فلسفة البلاغة، ص 49.
43 المصدر نفسه، ص 47.
44 المصدر نفسه، ص 39.
45 المصدر نفسه، ص 41.
46 المصدر نفسه، ص 41.
47 The Philosophy of rhetoric. Oxford University Press , New York. 1936. P, 131.
48 «الصورة في النقد الأوروبي. محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم»، المعرفة. س 17، ع 204، فبراير 1979، ص 50.
49 المرجع نفسه.
50 المرجع نفسه.
51 فلسفة البلاغة، ص 13.
52 المصدر نفسه، ص 37.
53 المرجع نفسه.
54 المصدر نفسه، ص 38.
55 المصدر نفسه.
56 المصدر نفسه، ص 39.
57 عن فرانسوا مورو، البلاغة. المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وجرير عائشة، ط 1، 1989، ص 21.
58 المرجع نفسه.

59 فلسفة البلاغة، ص 40.
60 Groupe Mu, Rhétorique générale. Ed. du Seuil, Paris, 1982, Coll. Points (146), p. 106.
61 P. 107.
62 Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage. Ed. du Seuil, Paris, 1972, Coll. Points (110), p. 350.
63 المرجع نفسه، ص 351.
64 عن محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي. ط 1، 1990، ص 28.
65 المرجع نفسه.
66 فلسفة البلاغة، ص 40.
67 المصدر نفسه، ص 42.
68 سنتحدث بتفصيل عن علاقات التباعد والاختلاف في المحور الثالث من هذا المقال.
69 فلسفة البلاغة، ص 49.
70 المصدر نفسه، ص 50.
71 الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 237 و238 .
72 المرجع نفسه، ص 237.
73 فلسفة البلاغة، ص 48.
74 المصدر نفسه، ص 49.
75 المصدر نفسه، ص 44.
76 المصدر نفسه، ص 52.
77 المصدر نفسه، ص 50.
78 المصدر نفسه، ص 52.
79 عن عبدالقادر الرباعي: «الصورة في النقد الأوروبي. محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم»، ص 43.
80 المرجع نفسه.
81 عن ريتشاردز، فلسفة البلاغة، ص 13.
82 المصدر نفسه.
83 المصدر نفسه.
84 عن عبدالقادر الرباعي «الصورة في النقد الأوروبي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم». ص 50.
85 المرجع نفسه. ص 47.
86 المرجع نفسه، ص 50.
87 عناصر النقد، ص 312.
88 فلسفة البلاغة، ص 11.
89 المصدر نفسه.
90 المصدر نفسه.
91 المصدر نفسه.
92 المصدر نفسه، ص 54.

آفاق معرفية

- الهوية والشكل المعماري: الثابت والمتحول في العمارة العربية
- التقاليد المبتدعة وإعادة التشكل: رؤية لقضايا الثبات والتغير وإعادة الإنتاج
- هيرمنيوطيقا المسرح... لعبة السلطان نموذجا

الهوية والشكل المعماري: الثابت والمتحول في العمارة العربية

د. مشاري بن عبدالله النعيم(*)

1 - المقدمة

يتناول العديد من المهتمين بالعمارة مسألة الهوية بصور متعددة، بعضهم يصر على قيمة الشكل النهائي الذي تنتجه العمارة، ويؤكد أنه الصورة النهائية التي تقدم المعنى للعمارة، والإصرار هنا على مسألة «التاريخانية» (His-toricism) كفضاء وحيد للتعبير عن هوية الشكل المعماري محليا.

على أن هناك من يرى أن هناك «هوية مهجنة»، ويقدم الشكل المعماري هنا كمساحة للتجريب الذي تختلط فيه التاريخانية المحلية مع الجديد. هذا التوجه أقرب ما يكون إلى مبدأ «التلقيطية» (Eclectic)، الذي ينتقي من عدة فضاءات تاريخية أو معاصرة ويدمجها في تكوين معماري واحد.

هذه الرؤى تستعيد ما حدث في أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر، عندما أصبحت «التاريخانية» مجالا لإحياء الطرز الكلاسيكية والقوطية. مبدأ التلقيطية كذلك هو نتاج فكر «ما بعد الحداثة» (Postmodernism) في مطلع السبعينيات من القرن الماضي. هذه الدراسة تحاول أن تقدم فكرة الهوية وعلاقتها بالشكل المعماري من خلال مبدأ «العمارة المحلية المفتوحة النهاية» Open-ended Local Architecture، وهو مبدأ فكري يمكن الاعتماد عليه في فهم العمارة من ناحية ثقافية بحتة، فالثقافة مرتبطة بمرجعيات وجذور لا تستطيع أن تنفك منها وإلا ذابت في الثقافات الأخرى، لكنها عبر الزمن تقوى وتضعف، تمرض وتصح، تمر بفترات انحطاط وتنهض وتؤثر في الثقافات الأخرى، وتتأثر بها. لكنها تظل مستمرة

(*) أستاذ مشارك - كلية العمارة والتخطيط، جامعة الملك فيصل - المملكة العربية السعودية.

ومنفتحة على الجديد. ما نعنيه بالعمارة المحلية المفتوحة النهاية تأخذ من تعريف الثقافة هذا جوهرها، فهي منفتحة على الآخر وعلى الجديد لكنها ذات مرجعية وجذور واضحة .(Al-Naim, 2008, a)

الهوية المعمارية المحلية المفتوحة تختلف عن «الهوية المهجنة» و«الهوية التلقيطية» بكونها ذات توجه توفيقي يجمع بين الفكر المستقبلي المتحرر من الماضي والسلفي المنغمس في ماضويته وفق الظرف التاريخي، ووفق مقدرة الثقافة المحلية على استيعاب الآخر، فهي لا تقحم الجديد عنوة، لكنها تنمو بعفوية لتلتحم بالجديد وتعيد تعريفه وتمزجه بالظرف المحلي. يجب أن نؤكد هنا أن الفكرة في بداياتها، وهي تحاول أن تعالج إشكالية عميقة أثيرت على مدى العقود الماضية دون ظهور حلول يمكن الاطمئنان إليها، خصوصا في مجال العمارة الذي يتوزع إلى مجالات مهنية تقنية صرفة وأخرى ثقافية وفنية، وينحو نحو «المهنية الهندسية» أحيانا، ويتفرد بطابع فني إبداعي أحيانا أخرى. المسألة «التجريبية» في العمارة تجعل من فكرة «نمو الهوية» فكرة عملية يمكن أن تتحقق خلال مسارات زمانية/ مكانية (زمكانية) يمكن افتراضها، وهو ما قمنا به في هذه الدراسة.

الإشكالية التي تعاني منها العمارة العربية المعاصرة تكمن في ثلاث قضايا رئيسة هي التعليم والتقنية والنقد. وهذه القضايا متشابكة ويصعب فصلها بعضها عن بعض، إذ إنه غالبا ما يكون التعليم سببا في التطور التقني وبروز مدارس فكرية نقدية تجعل العمارة ضمن النسق الثقافي العام للأمة، كما أن النقد في جوهره عملية تعليمية أساسية تعمل دائما على تصحيح التعليم والمجتمع، وتوجد نوعا من التطور الفكري. على أن عملية النقد ذاتها في حاجة إلى مساهمة عدد كبير من المفكرين ليس فقط في مجال التخصص، بل في جميع المجالات الإنسانية والتقنية، وهو ما يمكن أن نطلق عليه «وحدة النقد». في عالمنا العربي لا نستطيع أن نرى هذه الوحدة ولا نجد من يعمل على تحقيقها، وفي مجال العمارة على وجه الخصوص لا توجد إلا قلة تهتم بهذا النقد وتحاول أن تقدم فيه دراسات جادة ممكن أن تساهم في تطوير العمارة بشكل عام والتعليم المعماري بشكل خاص. ربما يكون هذا أحد الأسباب التي تزيد من حجم المسؤولية الفكرية لطرح بعض الأفكار النقدية، التي يمكن أن تساهم في وجود ما نتمناه من حراك نقدي فكرى نفتقده بشدة. في هذه الدراسة يمكن أن نشعر بتداخل التعليم والتقنية والنقد كقضايا مؤثرة في الشكل المعماري، خصوصا في «معنى المحلية» التي تصنع الهوية المعمارية المحلية. وإذا ما اعتبرنا أن هذه القضايا «ديناميكية» ومتحركة، فإن الهوية المعمارية المحلية يمكن أن تكون «ديناميكية» ومتحركة، وهو هدف تسعى إلى تأكيده هنا.

على أنه يجب أن نتفق هنا على أن أي محاولة للتنظير هي محاولة للبحث عن الحقيقة، ولأن الحقيقة تحمل وجوها متعددة ويتغير فهمنا لها مع تغير معرفتنا، لذلك فإن الحقيقة التي نتوق

إليها هنا هي حقيقة نسبية تمكن إعادة صياغتها مع تراكم الخبرة لدى كل منا. يرى غالي (2001) «أن تعبير الذات عن الحقيقة لا يستنفدها، بل إنه لا يقولها، إنما يشير إليها أو يرمز إليها، فالحقيقة ليست في ما يقال أو في ما يمكن قوله، إنما هي دائما في ما لا يقال، في ما يتعذر قوله، إنها دائما في الغامض الخفي اللامتناهي. والحقيقة إذن ليست في ما نقدر على أن نشرحه، لأن الشرح من ميدان العقل، إنما هو في ما لا نقدر على أن نشرحه، أي في ما نقدر على أن نتذوقه أو لنقل: الحقيقة تجربة قلبية لا تجربة عقلية. ولعل أحد الأسباب التي تجعلنا في حالة بحث دائم عن إطر نقدية هو توقنا إلى معرفة الحقيقة التي لا نستطيع أن نشرحها مباشرة، فعندما نشاهد الشكل المعماري نحن نتطلع إلى تلك الحقيقة التي نراها باطنة داخل الشكل ونفسرها كل مرة بطريقة مختلفة كلما ازددنا معرفة بالشكل وظروف صناعته، بل وحتى بأنواعه، فليست كل الأشكال نوعا واحدا، وليست هناك حركة واحدة للشكل، بل إنه يتحرك في اتجاهات مختلفة ليقترب من المعنى المحلي أو يبتعد عنه ليصبح داخل الهوية المحلية أو خارجها، وهو ما سنراه في هذه الدراسة التي تقدم لدراسة الشكل بصفته الإنسانية والثقافية والفردية، إذ إننا نهدف إلى فهم «حركية الشكل المعماري»، وربما يكون هذا المصطلح غريبا بعض الشيء على القارئ العربي، إلا أن المعنى هنا هو أن الشكل يتحرك ليقترب من المعاني التي نريدها ويتهذب بشكل دائم حتى يصل إلى المعنى المطلوب ثم يستقر بعد ذلك ويبدأ رحلة التغير مرة أخرى ببطء شديد، إلا إذا كان هناك عارض طارئ يجبره على التغير الجذري (Petroski,1993).

1 - 1 منهجية الدراسة

تركز هذه الدراسة على فكرة «النقد المقارن» كمنهج فكري تحليلي يمكن أن يصنع فضاء نقديا على مستوى العمارة العربية المعاصرة، إذ إنه يصعب الجمع بين التجارب المعمارية في شتى أنحاء العالم العربي، مع اختلاف مراجعها وتأثرها، وبالتالي فإن فكرة «النقد المعماري المقارن» قد تكون مجدية، ويمكن أن تقدم المتشابه والمختلف في كل تجربة معمارية على حدة (النعيم، 2005). الربط بين «النقد المقارن» و«حركية الشكل» يتطلب فهما عميقا للتحولات السياسية والثقافية والاقتصادية، وحتى التقنية، التي طرأت على العالم العربي خلال القرنين الأخيرين، وهو موضوع «العمارة العربية المعاصرة»، على أننا لا ندعي هنا أننا سوف نتعرض للعمارة العربية في هذا الإطار في هذه الدراسة، لأننا هنا نقدم المنهج الفكري والتحليلي لدراسة العمارة العربية المعاصرة، وربما في دراسات قادمة سوف نبحث في التفاصيل والأحداث التي شكلت المدينة العربية بصورتها الحالية، كونها مدينة «مسيسة»، وحركية الشكل المعماري مبتسرة ومقحمة على الفضاء الثقافي للمجتمعات العربية، وبالتالي تحتاج إلى جهد «تشريحي» للعواقب الحضرية والثقاية التي تولدت عن الأشكال المعمارية التي صنعت الفضاء المديني للمدينة العربية المعاصرة.

في البداية لا بد من أن نوضح أنه لا يوجد نقد من دون منهج، وإخضاع العملية النقدية لمنهج علمي أكاديمي غالبا ما يتطلب رؤية واضحة ومحددة. لذلك فإننا عندما حاولنا أن نخضع التجربة المعمارية المعاصرة في العالم العربي لدراسة منهجية، فكرنا في البداية في الابتعاد عن المنهجية التاريخية، لأنها منهجية مكررة، وهو ما دفعنا إلى البحث عن منهجية «تفسيرية»، وما نقصده هنا هو بناء آلية تفسيرية يمكننا بها قراءة الشكل المعماري المعاصر في العالم العربي. هذه الدراسة هي محاولة لتطوير منهج نقدي يمكن من خلاله دراسة العمارة العربية وفهم الآليات التي شكلت تلك العمارة خلال السنوات المائتين الماضية (القرنان التاسع عشر والعشرون). وقد رأينا أن تكون هذه مقدمة لدراسات يمكن أن تكون تفصيلية في المستقبل لتقدم أمثلة مفصلة تعبر عن التحولات نحو الحداثة على وجه الخصوص، فتلك التحولات كانت جوهرية وأوجدت جدلا واسعا داخل المجتمع العربي مازلنا نعانيه.

مع ذلك، يجب أن نرى هذه الدراسة كدراسة عن الهوية في قالبها النظري والتي تعني البحث عن المعنى، وغالبا ما يكون المعنى مجازيا يصعب تحديد ماهيته بدقة. يرى ابن جني أن المجاز هو الخروج على استعمال اللغة طبقا لحقيقتها، أي لما وضعت له أصلا، فالمجاز في اللغة العربية أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيري، إنه في بنيتها ذاتها، وهو ما يشير إلى حاجة النفس إلى تجاوز الحقيقة، أي إلى تجاوز المعطى المباشر. وهو يقيم بين الكلمات والأشياء «علاقات احتمالية» يتعدد بها المعنى، مما يولد اختلافا في الفهم يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم (غالي، 2001). ونحن لم نجد تعريفا يتصف بالمرونة مثل هذا التعريف، فالهوية في جوهرها تعبر عن علاقات احتمالية بين الشكل والمعنى، وهذه العلاقات غالبا ما تتحول مع مرور الزمن وتغير الظروف المحيطة. من هنا لا تتيح الهوية إعطاء جواب نهائي، لأنها في ذاتها مجال لصراع التناقضات الدلالية. وبهذا تظل الهوية عامل توليد للأسئلة، وهو ما تحاول أن تؤكده هذه الدراسة، التي ترى في الهوية مجالا لامحدودا من الأسئلة المفتوحة، التي غالبا ما تقود إلى تفسير جديد للبيئة والشكل المعماريين، على الرغم من بقاء الشكل بصريا كما هو في بعض الحالات.

«الهوية الحضرية المترددة» The Hesitant Urban Identity التي تعبر عن التناقض الحاد بين القيم المحافظة والتقليدية، التي مازالت تحرك المجتمعات العربية، وبين «الحداثة المستوردة»، التي تتناقض على مستوى القيم مع الممارسات اليومية لأفراد المجتمع، وبالتالي تبدو الهوية المترددة على المستوى الحضري فاقعة تجعل من المدينة العربية في حالة تناقض دائم. ربما يكون هذا المصطلح جديدا على القارئ لكنه ينطبق على حالتنا العربية بامتياز؛ فما نقصده هنا هو وجود تناقض دائم بين القيم والفعل، وهو تناقض غالبا ما يحدث في المجتمعات التقليدية التي ترسخت لديها قيم ومعتقدات قديمة تراكمت عبر الزمن وشكلت المحتوى

السلوكي لأفراد هذا المجتمع، وعندما بدأ هذا المجتمع في التعرض للتغير لم تواكب هذه القيم المتغيرات الجديدة، لأن المجتمع نفسه لم يصنع التغيير، بل تم استيراده من الخارج، أو فرض على المجتمع بالقوة، فتشكلت بذلك فجوة كبيرة بين ما يفعله الناس وبين ما يؤمنون به. هذا التناقض يصنع دائما هوية مجتمعية مترددة لها عواقبها الوخيمة على نمو وتطور المجتمع على المدى الطويل، لأنه يظل هناك عدم اقتناع من أفراد المجتمع بما يقومون به، وبالتالي يكون الفعل المجتمعي ناقصا دائما، الأمر الذي لا يوصل أي عمل إلى نهايته الطبيعية ويعطل عملية الإبداع والتميز، لأن هناك حلقة مفقودة تجعل العمل نفسه دون معنى أو غير مقتنع به.

الهوية المترددة مصطلح يمكن أن نطلقه على المجتمعات التي فقدت حالة «الإيمان» بالمستقبل، ولديها شكوك كبيرة حول الواقع الذي تعيشه، فهي تمارس الحياة اليومية لكنها غير مؤمنة بها، لأنها لم تصنع هذه الحياة لكنها وجدت نفسها تعيشها وليست لديها خيارات أخرى، وبالتالي تظهر التناقضات جلية في هذه المجتمعات، ويمكن رؤيتها بالعين المجردة، لأن المحتوى المادي غالبا ما يكون لهذه المجتمعات نتيجة للتحديث والتنمية المستوردة، التي عادة ما تأتي معها بعض القيم وبعض السلوكيات المرتبطة بأسلوب استخدامها وتوظيفها مجتمعيا، وهنا يبدأ الصدام بين القيم المحلية والقيم المادية المستوردة وتطفو التناقضات على السطح وتحدث «الإزاحات القيمية» في المجتمع ببطء أو بسرعة، لكنها تصطدم في العمق مع القيم الجوهرية التي يؤمن بها المجتمع ولا يستطيع أن يتنازل عنها بسهولة. المشكلة هنا أن الفجوة بين القيم الجوهرية والقيم المادية المستوردة تعطل التنمية وتفقد أفراد المجتمع أهدافهم، وتقلل من قيمة الإنجاز لديهم، وكل هذا يساهم في تراجع المجتمع بشكل عام وتراجع التنمية فيه وتقلص المساحات الإبداعية وموت المواهب التي تصطدم مبكرا بهذه التناقضات وتضمر لديها الموهبة مع الوقت ويظهر المجتمع خاملا خاليا من أي إبداع.

«الهوية العربية المترددة» على المستوى الحضري تتمثل في الفعل السياسي غير المتوازن على مدى القرنين الماضيين في مختلف مناطق العالم العربي، فمن الهيمنة العثمانية إلى الهيمنة الاستعمارية الأوروبية إلى الهيمنة «القبائلية» والتطرف الطائفي، الذي عطل الفعل التنموي وأبقى القيم التقليدية «العصبية» البالية على حالها لم يمسسها إلا القليل من التغيير، بينما ظهرت بوادر التحديث المادي بمعزل عن «تقوقع القيم»، فظهرت مبادرات حضرية منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى اليوم نمت وترعرعت خارج رحم «القيم المجتمعية»، فظهرت الهوية المترددة في مختلف المدن العربية بشكل واضح، حتى أننا نستطيع أن نطلق على المدينة العربية مسمى «المدينة المتناقضة»، التي تبطن عكس ما تظهر، ويعيش فيها ناس غير مرتبطين بشكل كامل بالفضاء المادي لها، وبالتالي تظهر فيها التحولات غير متزنة، ويبدو فيها النمو غير منطقي ولا يعبر عن أي إرادة مجتمعية. وفي الحقيقة أن الغرب عاش هذا التناقض، حتى أن

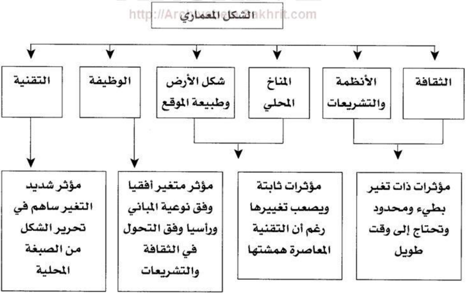
البيئة الحضرية في المدن الغربية كان يطلق عليها «الأشكال الغرائبية» أو «الأشكال المشوهة»، لكن الفرق هنا أن «الإزاحة القيمية» في الغرب هي التي تصنع الاشكال المشوهة أو الغرائبية وليس العكس، أي أن هذه الأشكال التي يشعر بها الإنسان الغربي خارج الإطار الإنساني هي تعبير عن «إزاحة» عميقة في منظومة القيم التي يعيشها المجتمع الغربي منذ الثورة الصناعية، إن لم يكن منذ عصر النهضة في القرن الخامس عشر. الهوية المترددة في الغرب هي هوية قيم تصنع فضاء ماديا غرائبيا بينما هويتنا المترددة هي هوية قيم مشوهة أو غرائبية صنعتها أشكال مستوردة قلدنا فيها الغرب من دون أي هدف واضح (Al-Naim, 2008, b).

نحن ننظر إلى هذا البعد الاجتماعي للهوية الذي لا يؤدي إلى تقديم أي جواب قاطع، حتى إن كان الطابع البصري يوحي ببعض الثبات، ذلك أنه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية، هكذا لا تولد الهوية إلا مزيدا من الأسئلة، ما يجعلها من الناحية المعرفية عامل قلق وإقلاق، لا عامل وثوق وطمأنينة، ولعل هذا يفسر غموض «الهوية» كمصطلح، لكونها فكرة تحتاج إلى تعريف محلي وزمني، أي أن تعريف الهوية يجب أن يخضع لظروف المكان والزمان، ما يجعله تعريفا ذا طبيعة متغيرة. هنا يصبح الاختلاف في معنى الهوية لا في مرجعيتها، أي في كونها ابتكارا، كأنها بداية دائمة، ولا ماض لها (وهي إشكالية فلسفية كبيرة لكون الهوية - في كثير من الأحيان - تقوم على الرؤية الماضوية). إن الهوية حركة نفي للموجود الراهن بحثا عن موجود آخر، وبما أن كل مجاز تجاوز، فإن الهوية تجاوز يصلنا بالبعد الآخر للأشياء (بعدها اللامرئي).

البعد اللامرئي للهوية هو المعنى الذي يظهر متعددا وقابلا للتفسير بتعدد المفسرين للشكل المعماري ذاته (أو لأي شيء آخر). وهذه الدراسة تحاول أن تغوص في المعاني المتعددة التي يمكن أن يقدمها لنا الشكل، وحتى يتسنى لنا ذلك قمنا بتطوير قالب فلسفي Philosophical Model، يعتمد على تفكيك المعاني التي تمكن قراءاتها في أي شكل كان. هذا القالب تفسيري في جوهره، أي أنه لا يقدم منهجا للحكم على الأشكال أو معانيها، بل هدفه الأساسي هو تقديم منهج علمي يساعد على قراءة الأشكال ومعانيها وتحولاتها عبر الزمن. من هنا يمكن اعتباره آلية للبحث عن أصول الأشكال Origin of Forms في بعض الحالات، كما يمكن النظر إليه كمنهج للتفسير الاجتماعي للثقافة المادية. وبشكل عام فإن هذه الدراسة تقدم هذا القالب كمنهج لنقد العمارة العربية المعاصرة، إلا أنه يمكن أن يوظف لفهم الثقافة المادية بشكل عام (والمعمارية منها على وجه الخصوص)، كما أنه قابل للتفاعل مع الثقافة الإنسانية بشكل عام، والتفاعل أيضا مع كل ثقافة على حدة. إذن هو قالب فلسفي إنساني يتفلت من الحدود الضيقة التي تفرضها بعض الثقافات على الهوية وعلى هوية الأشكال بصفة خاصة (Al-Naim, 1998).

2 - حركية الشكل ونمو الهوية: رؤية تفسيرية

ربما نحن في حاجة إلى فهم العوامل التي تصنع الشكل المعماري، إذ إن الشكل بصورته المادية يتشكل وفقا لستة من المؤثرات هي: الثقافة، الأنظمة والتشريعات، المناخ المحلي، شكل الأرض وطبيعة الموقع، الوظيفة، والتقنية (الشكل 1). هذه المؤثرات بعضها ثابت والآخر متحول، فمثلا المناخ المحلي وطبيعة الموقع من المؤثرات الثابتة التي لا نتوقع أن تتغير، رغم أن التقنية المعاصرة همشت هذين المؤثرين وحررت الشكل المعماري من كل الثوابت التي كان تصنع فكرة «الطراز» في السابق. أما بالنسبة إلى الثقافة والتشريعات فهذان المؤثران يراوحان بين الثبات والتحول، إذ إن الثقافة غالبا ما تتشكل من جوهر ثابت يصعب تغييره، ومحيط يتغير عبر الزمن بدرجات متفاوتة، بينما تتميز التشريعات والأنظمة بثبات مرحلي غالبا ما يترك أثره على الشكل المعماري في المرحلة التي سادت فيها تشريعات معينة. أما الوظيفة فهي متغيرة أفقيا بتغير المبنى والحاجة إليه، كما أنها تتغير رأسيا بتغير الثقافة السائدة ونمو المجتمعات، كما أن التقنية تمثل أساس التغير إذ لا توجد تقنية راكدة فالإنسان بطبيعته تواق إلى البحث عن تقنيات جديدة تساعده على التعامل مع ظروف الحياة وتجعل حياته أكثر سلاسة. هذا التحول الدائم في التقنية هو ما يجعل الشكل المعماري في حالة تغير مستمر.



الشكل (1): العوامل المؤثرة في حركية الشكل المعماري

لا أريد هنا أن يكون تفسيرنا لحركية الشكل المعماري تقنيا محضا، فالتقنية مهمة ولها دورها الكبير في تحديد ماهية الشكل النهائية، لكن هناك عوامل متعددة ربما يكون لها نفس القدر من الأهمية، فلو حاولنا العودة إلى مسألة تأثير الثقافة في الشكل، كما طرحها «ريبورتات» في كتابه «شكل المسكن والثقافة» عام 1969 لوجدنا أنه يعطي العوامل الثقافية الدور الأكبر في صناعة الشكل، على أن المسألة تغيرت في الوقت الراهن، أي أن التقنية بمساندة التطورات العلمية المتلاحقة أصبحت هي الأهم، ويبدو أنه تاريخيا هناك تبادل للأدوار في تأثير العوامل الستة في الشكل المعماري، أي أننا يمكن أن نجد أمثلة متعددة للجانب السياسي أو التشريعي، لذلك فإننا آثرنا في هذه الدراسة اعتبار أن العوامل الستة مؤثرة بشكل متقارب، وأنه يصعب وجود شكل معماري لم يتأثر بها جميعا.

وبشكل عام يظهر أن هناك علاقة متبادلة بين الجانب النفعي والمعنى الذي يحظى به الشكل، فقد لاحظنا أنه كلما ارتبط الشكل باستخدام الإنسان اليومي وصل إلى أعلى مستوى من الاستقرار، وعندما يصبح الشكل مستقرا يصبح ذا هوية «عالمية» إنسانية، ويتحرر من كل المؤثرات الأخرى، أي أنه يصبح شكلا ذا معنى «إنساني»، ومع ذلك فإننا نستطيع أن نقول إن هناك أشكالا مستقرة في ثقافة محددة، أي أنها وصلت إلى مرحلة النضج في تلك الثقافة، بينما قد لا تُفهم أو يكون لها معنى خارج تلك الثقافة، وربما تكون عندئذ في حالة حركة ونمو وتطور، أي أن الشكل المعماري يجب أن يفهم في قالبه المحلي الثقافي حتى نستوعب قدرته التوصيلية والتعبيرية عن الهوية. والذي يظهر لنا هنا هو أننا في حاجة إلى تمييز أكثر بين الشكل «الإنساني» و«الشكل الثقافي»، في ضوء مفهوم «حركية الشكل»، لأن كل منهما له سلوك حركي مختلف عن الآخر ولا نستطيع توقع التحول في الشكل ما لم نضع حدودا واضحة له.

الإطار النقدي الذي تقدمه هذه الدراسة يعتمد على فكرة «نمو الهوية» (حتى لو كانت هوية مترددة)، التي تعني أن الشكل المعماري يتحول مع مرور الوقت إلى جزء من الذاكرة الجمعية المحلية، وأن هذا الشكل خلال تحوله إلى شكل محلي يمر بعدد من التغييرات والتهذيب حتى يصل في النهاية إلى شكل مستقر يتواءم مع الذاكرة المحلية، من دون أن يعني هذا الاستقرار الجمود، بل إن تغييرا بطيئا غالبا ما يحدث للشكل حتى بعد استقراره. على أن الشكل المعماري حتى يصل إلى حالة الاستقرار، غالبا ما يمر بعدد من المسارات، وكل مسار له ظروفه الخاصة ونتاجه الخاص، وهو ما يعني أنه لا توجد «معادلة» واحدة يمر بها الشكل المعماري حتى يصبح جزءا من الهوية المحلية، بل يمكن أن تكون هناك عدة معادلات وقد تتولد معادلات جديدة غير منظورة في الوقت الراهن لنمو الشكل المعماري واستقراره. من هذا المنطلق سنحاول هنا طرح سيناريوهات لبعض المسارات المحتملة من دون أن ندعي أن هذه السيناريوهات هي كل المسارات التي يمكن أن يمر بها الشكل المعماري حتى يصل إلى حالة الاستقرار.

2 - 1 - الشكل المعماري ومسارات الهوية «الزمكانية»

وحتى نستطيع بناء هذه المسارات كان لابد لنا من تحديد العوامل المؤثرة في الشكل المعماري، التي غالبا ما تكسبه معنى، ويمكن أن نحدد مجموعة عوامل تصنع استقرار الشكل وتحوله إلى شكل محلي هي: القيم (دينية واجتماعية وجمالية وتقنية)، المعاني (ضعيفة ومتوسطة وقوية)، والذاكرة (فردية وجماعية)، إذ إن الأشكال المعمارية تكتسب المعاني من خلال القيم التي تشكل الصورة الثقافية للمجتمع، وبالتالي فإن هذه المعاني تصبح جزءا من الذاكرة (الشكل 2). ومن منظور آخر غالبا ما تمثل الذاكرة المخزن الذي يعود إليه كل منا، سواء كانت الذاكرة القريبة المدى أو تلك البعيدة المدى. هذا المخزن هو «بيت القيم» الذي يصحح نفسه ذاتيا مع كل تجربة جديدة، وهو «مركز الخبرة القديمة» التي عادة ما نستخدمها في تقييم كل جديد يمر علينا. هذا التركيب الذهني المعقد هو الذي يصنع هوية الشكل ويجعل منه شكلا محليا مستقرا.



الشكل (2): علاقة القيم بالمعنى في البيئة العمرانية

عند البحث عن الثابت والمتحول في الشكل المعماري يفترض بنا أن نتحدث عن المعاني الثلاثة التي تحدد قرب أو بعد الشكل من معنى الهوية المحلية، فهناك المعنى الظاهر Denotative Meaning، وهو معنى يجعل من الهوية المعمارية بصرية، فما يقدمه الشكل بصريا هو المعنى الكامل للعمارة. وفي حقيقة الأمر أن المعنى الظاهر «عاطفي»، وغالبا

ما يكون «تاريخيا»، أي أنه معنى دفع كثيرا من المعماريين إلى «التاريخانية»، على غرار ما حدث في أوروبا في القرن التاسع عشر، وهو الأمر نفسه الذي جعل العمارة العربية تغترب بشدة في تاريخيتها خلال السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، فالدعوة إلى العودة إلى التراث والانغماس فيه هي نوع من اختراع للتقاليد لا يمكن أن يكون له طائل إلا من ناحية مرجعية يفترض أنها متحررة من كل القيود إذا ما أرادت الحركة والنمو. المعنى الباطن Connotative Meaning يقدم بعدا أعمق من الشكل الظاهر، إنه يبحث في ما وراء الشكل، فهو يهتم بالعلاقة التاريخية بين الشكل والبيئة المحلية، وماذا يعنيه الشكل هنا على مستوى الثقافة المحلية. وفي الحقيقة إن مجموعة من المفكرين والمعماريين العرب حاولوا تقديم أفكار مهمة في هذا الجانب، وقدموا رؤى نقدية تحاول أن تبحث في الدروس المستفادة من التاريخ بدلا من نقل التاريخ كما هو، الاهتمام هنا بعملية الإنتاج Process وليس المنتج (Product)، (يمكن العودة إلى كتابات بسيم حكيم ورفعت الجادرجي وناصر الرباط). المعنى الثالث هو «الترابطي» Associational Meaning، ويهتم بعلاقة المعاني الظاهرة والباطنة بعضها ببعض، ودرجة تفاعلها مع الثقافة المحلية واستقرارها في الذاكرة المحلية على المستوى القيمي. هذا المعنى يبدو أنه يتولد فقط في حالة استقرار الأشكال المعمارية على مستوى الثقافة المحلية الجماعية، فهو مرتبط بالقيم الجوهرية ويعبر عنها.

وفي حقيقة الأمر إن الرؤية النقدية التي نقدمها هنا للشكل المعماري مرتبطة بنمو المعنى وتأثيره في صورة الشكل المعماري عبر هذه المعاني الثلاثة والمسارات «الزمكانية» التي يمر بها الشكل في تطوره وارتباطه بالثقافة المحلية، هي مسارات ذات درجات متعددة، أي أن هناك أشكالا لا تصل بأي حال من الأحوال إلى مستوى المعنى الترابطي وتقف عند أولى درجات المعنى الباطن، لأن كل نوع من المعاني توجد به درجات متعددة، والأشكال المعمارية تنمو وتتطور وفق هذه الدرجات لتكون ضمن الأشكال المعبرة عن الثقافة المحلية، وكل درجة من المعاني التي ترتبط بالأشكال المعمارية تعبر عن درجة معينة من الهوية، وبالتالي يجب أن نرى الهوية على أنها حالة تعددية فلا توجد هوية واحدة ولا يوجد شكل بعينه يمكن أن يعبر عن الهوية المعمارية والحضرية.

2 - 2 - دائرة الهوية ودرجاتها

في ضوء مسارات الهوية وارتباطها بدرجات المعاني المختلفة حاولنا طرح سؤال على أنفسنا هو: لماذا تصنع الشعوب هوياتها المحلية؟ وكيف تقوم بهذا؟ ويبدو أن هذا السؤال هو جزء من رؤية فلسفية شاملة يجب أن نخوض فيها إذا ما أردنا أن نفهم كيف تتشكل الهويات، فالمبدأ هنا هو أن الإنسان لا يولد ولديه استراتيجية واضحة للتعامل مع الوجود، على عكس المخلوقات الأخرى، لذلك فهو يحتاج إلى أن يتعلم كي يستطيع بناء هذه الاستراتيجية. وحتى

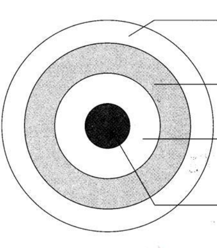
يتعلم يحتاج إلى وقت طويل، وغالبا ما يكون تعلمه ضمن بيئة محلية لها قيمها وأعرافها ونظام حياتها الخاص. وهو ما يجعل الهوية دائمة الحضور والتوارث والاستمرار، ومن الواضح أن الإنسان في بداية استعماره الأرض بدأ يتوزع إلى مجموعات بشرية شكلت بيئات محلية استطاعت مع الوقت بناء أعرافها الذاتية، وطورتها وحافظت عليها وعبرت عنها ماديا بأشكال متعددة قابلة للتهذيب، وهو ما يصنع الهوية بكل أبعادها الحسية والمعنوية.

بشكل عام، نستطيع أن نقول إن مبدأ الهوية يتركز في الآية الكريمة ﴿يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير﴾ (الحجرات: 13). فمن هذه الآية نستطيع استخلاص «دوائر الهوية»، فالله الذي خلقنا من ذكر وأنثى (الهوية الإنسانية) وجعلناكم شعوبا (الهوية الثقافية)، وغالبا ما تكون هذه الهوية مشكلة من «سحابة» من دوائر الهوية، فمثلا هناك الهوية الثقافية لشعب المملكة العربية السعودية (هوية ثقافية وطنية أو مناطقية)، وهي جزء من الهوية الثقافية العربية (هوية ثقافية لسانية أو عرقية)، كما أنها هوية مرتبطة بالهوية الإسلامية (هوية عقائدية). ومن الواضح أن الهوية الثقافية يمكن تفكيكها إلى دوائر أصغر ذات بعد «جهوي». وبعد ذلك جعلنا الله تعالى «قبائل» وهي «الهوية الاجتماعية»، فغالبا ما تتشكل المجموعات البشرية من أفراد تربط بينهم رابطة الدم والقرابة والنسب، ولو عدنا إلى المدن القديمة لوجدنا أنها مشكلة من مجموعة من القبائل أو الأسر الكبيرة التي أوجدت لنفسها مكانا فيزيائيا وحافظت عليه مع مرور الزمن. ومع تزايد حجم الأسرة أو القبيلة وتباعد النسب ورابطة الدم بين أفرادها تتفكك الرابطة الاجتماعية الكبيرة إلى روابط أصغر (الهوية الأسرية). وبشكل عام هناك ترابط بين الهوية الاجتماعية والمكان فلا توجد هوية اجتماعية غير مرتبطة بمكان (بمعناه المجازي أحيانا) حتى في حالة الهجرات الجماعية نجد أن الجماعة البشرية تعيد هويتها المكانية عن طريق تفعيل قيمها التي أتت بها في المكان الجديد، وهنا نستطيع تفسير كثير من حالات التأثير والتأثر بين الثقافات والحضارات المختلفة التي تفسرها «الهوية المكانية» للجماعات الساكنة في المكان، والجذور المكانية التي انحدرت منها قبل استقرارها في هذا المكان. ومع ذلك، فإن الهويات الجماعية (وليست الثقافية) في حالة الهجرات غالبا ما تتآكل مع الزمن ويصيبها بعض الوهن لكونها ستختلط مع مجموعات بشرية جديدة ذات هوية اجتماعية جديدة ما يستلزم التكيف (يمكن العودة إلى المهاجرين الهنود (هوية اجتماعية) والمسلمين (هوية ثقافية) بشكل عام في بريطانيا كمثال) (الشكل 3).

أما «الهوية الشخصية» فيمكن فهمها من قوله تعالى «لتعارفوا»، فالمبدأ هنا هو المعرفة والتواصل مع الآخر، فالخطاب القرآني يخاطب الإنسان الفرد بصفته التكليفية، وقد جعلنا الله شعوبا وقبائل لنتعارف، والتعارف هنا هو أساس الهوية، إذ إنه لا يمكن أن يكون هناك

شعور بالهوية من دون مقارنة «الأنا» بـ «الآخر». وهنا عودة عميقة إلى الهوية الإنسانية التي هي أساس التعارف والتواصل مع الآخر لا الرغبة المجردة في الاختلاف عنه. التفسير هنا يمكن تطبيقه على «العولمة» كهوية كونية إنسانية تدفع إلى التعارف والتقارب أكثر من الاختلاف، على الرغم من كل ما تثيره الهوية الكونية من نزعات الهويات المحلية. وأخيرا تختم الآية بعبارة تقويمية هي ﴿إن أكرمكم عند الله أتقاكم﴾، أي أن الهدف من وجود الهوية ليس التفاخر والتفضيل بل التقارب والبحث عن المعرفة. ويبدو أن هذه الرؤية يمكن الاعتماد عليها كأساس في «حركية الهوية»، أي أن الهوية في حالة حركة من دوائرها الصغيرة إلى دوائرها الأكبر، كما أن القاعدة هي أن دوائر الهوية الكبيرة تحتوي الأصغر منها وتطبعها بطابعها. ومع ذلك لا بد من أن نقرر أن الهوية تعتمد على مبدأ الاختلاف، فالمعرفة أساسا تدفع إلى الاختلاف، يقول الله تعالى ﴿وما كان الناس إلا أمة واحدة فاختلفوا ولولا كلمة سبقت من ربك لقضي بينهم فيما فيه يختلفون﴾ (يونس: 19)، وقوله تعالى «لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة» (المائدة: 48)، وقوله تعالى ﴿ومن آياته خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم إن في ذلك لآيات للعالمين﴾ (الروم: 22).

ولا يمكن فهم الهوية في الثقافة الإسلامية من دون تناول مسألة «التدافع الحضاري» كسنة كونية، يقول الله تعالى ﴿ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض ولكن الله ذو فضل على العالمين﴾ (البقرة: 251)، وقوله تعالى ﴿ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيرا﴾ (الحج: 40). والتدافع هنا كما يراه علماء الاجتماع يعني الانتخاب الطبيعي أو بقاء الأمثل، فالتدافع والتنازع من أجل البقاء هما جزء من الدفاع عن الحق، وهو ما يقتضي بقاء الأفضل. وهذا لا يعنى بأي حال من الأحوال فكرة الصراع التي يراها هيجل، ومن بعده ماركس، حتمية اجتماعية تنفي وجود ثوابت في الكون، لأن التدافع «وفق المنطق الإسلامي لا يعني سوى التعدد، الذي يحفظ التوازن للفرقاء المتباينين، كحركة اجتماعية لا تفضي إلى نفي الآخر أو استئصاله، بل تعمل على تحويل مواقع الفرقاء في إطار التعددية ليس أكثر» (الدغشي 2004 - 42). وفي واقع الأمر أن الأشكال المعمارية تتدافع، أو هي في حالة تدافع، والذي يبقى منها ويستمر غالبا ما يكون هو الأنسب والأقوى، وتدافع الأشكال هنا أو انتخابها لا يعبر فقط عن عمق العلاقة بين الإنسان وما ينتجه من عمارة، بل يؤكد التداخل العميق بين الشكل والهوية البشرية، فغالبا ما يستخدم الإنسان الشكل المادي للدلالة على هويته، فهو عندما ينتخب الأشكال ينتخب هويته أو ما يعبر عن هويته، وبالتالي التدافع الإنساني غالبا ما ينتج عن تدافع للأشكال المعمارية.



الشكل (3): دوائر الهوية

ويمكن أن ننظر إلى الهوية هنا على أنها عالم قائم بذاته له نهايتان مفتوحتان: إحداهما تتجه نحو الحركة والتغيير، والأخرى تتجه نحو الثبات (الشكل 4). وهذا العالم تحكمه فرضيتان متكاملتان هما:

الأولى: إن دوائر الهوية تكون أكثر وضوحا كلما اتجهنا إلى الفرد، وهو ما يعني أن خصائص الهوية تقل كلما اتجهنا إلى الدوائر الكبيرة، فالفرد يمكن تحديد هويته الشخصية وحتى البصرية بسهولة، بينما يبدأ ما هو مشترك في التناقص كلما اتجهنا إلى الأسرة ثم العائلة والمجتمع والثقافة والإنسانية. على أنه يجب أن نضع في اعتبارنا أن الخصائص الانسانية تتماهى مع الخصائص الفردية، وهو ما يجعل العناصر الإنسانية المشتركة سمة الشخصية الفردية الإنسانية. ونحن هنا لا نتحدث عن قيم بقدر ما نتحدث عن سمات خلقية وفطرية، فمن المعروف أن هناك اتحادا بين الشكل والقيم على مستوى الفرد، لكن يبدأ التباعد بينهما كلما اتجهنا إلى الجماعة.

الثانية: إن الإنسان غالبا ما يعوض هذا التناقص في خصائص الهوية على المستوى الجماعي بتطوير أشكال ذات معنى جماعي، فالإنسان يحتاج إلى أن يعبر عن هويته عبر الأشكال، لذلك فإن الرغبة في إيجاد أشكال ذات معنى جماعي هي في حد ذاتها محاولة لسد التناقص في خصائص الهوية على المستوى الجماعي الإنساني. ولعل هذا ما يفسر فكرة أن الإنسان غالبا هو الذي يضفي على الأشكال معنى، أي أنه غالبا ما تكون الأشكال ذات معنى

وظيفي حتى يعطيها الإنسان بعدا آخر ومعنى آخر غير معناها الوظيفي، لتعوضه عن تناقص المشترك كلما اتسعت دائرة الهوية، وما إحاطة الإنسان نفسه بأشكال ذات معنى إلا جزء من فعله الثقافي الذي خلق من أجل أن يقوم به.

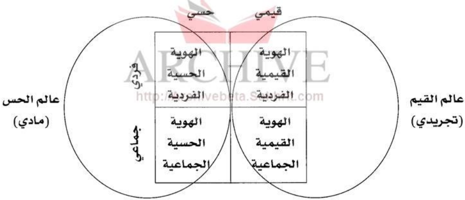
2 - 3 الهوية كآلية نقدية

الهوية في حد ذاتها مجال للتحليل النقدي، بل وللتأريخ الاجتماعي والثقافي، فمن خلال تتبع محاولات تأكيد الهوية والبحث عنها تتكون الأشكال وتنمو الأعراف والتقاليد وتتشكل القيم، وما حالة توظيف التراث العمراني في العمارة العربية المعاصرة إلا واحدة من حالات تأثير البحث عن الهوية في تشكل المدينة العربية المعاصرة (النعيم 2001، أ). والحقيقة أن هناك تقاطعات كثيرة بين البحث عن الهوية وصناعة التاريخ نفسه، إذ تمكننا قراءة التاريخ على أنه محاولة لبناء هويات، أو أنه هويات متعددة ومتصلة وبالتالي يمكن فهم «ديناميكية» الهوية من خلال الديناميكية التاريخية (النعيم، 2001، ب). فحتى لو اعتبرنا أن التاريخ مكون من دوائر تتكرر أو وفق عبارة «التاريخ يعيد نفسه»، فهذا ناتج أصلا من أن البشر غالبا ما يتوقون إلى استعادة بعض هوياتهم التاريخية، حتى لو كانت تلك الهويات واهمة لكنها جزء من الثابت في نفوسنا التي يصعب التخلص منه، إذ إنه لا بد من أن يبقى جزء من التاريخ وخيوطه لابدة في نفوسنا وعقولنا لتجعلنا نعيد التاريخ ونكرره.

الأسئلة التي نطرحها هنا تتركز في الكيفية التي يمكن أن نفهم بها الصور العمرانية في المدينة العربية من خلال هذا التصور الفلسفي لمعنى الهوية، وما هي المؤثرات التي صنعت هوية العمارة، وتحول تلك الهوية عبر الزمن، وكيف ساهم هذا التحول في بناء «أركيولوجية» المدينة العربية؟ ولعل هذا يفرض علينا رؤية الهوية كإطار ديناميكي متحول في الداخل (أي أن الهوية غالبا ما تتشكل من جزيئات في حالة تغير مستمر، ما يجعل الصورة الكلية للشكل المعماري متحولة وتستجيب للمعطيات التي تصنع الجزيئات التي يتكون منها الشكل). ربما يجعلنا هذا نتبنى الرؤية التي تنظر إلى الهوية على أنها عالم لم يتعين ولم يتحدد، ليس له هوية ثابتة، عالم تبدو هويته أنها على العكس في مجيء دائم، أنها لا تنتهي، الإنسان نفسه يبدو في هذا العالم عصيا هو أيضا على كل هوية ثابتة ومنتهية، أنه متحرك مثل هذا العالم، وهو يخلق هويته بينما يمارس الإفصاح عن هذا العالم.

وبهذا يمكن أن نرى الهوية على أنها تتكون من أبعاد وصيغ مختلفة تتفاعل مع بعضها بصورة مستمرة، وتشكل عبر هذا التفاعل صورة الهوية المادية في البيئة العمرانية في حقبة من الحقب، يشير بلي (Blee) إلى أن «الهوية يمكن أن تحدث في مستويات مختلفة من الفيزيائي إلى الروحي، وبصيغ مختلفة من الفردية إلى الجماعية» (Blee, 1966)، لكن كيف يمكن أن نقيس هذا التفاعل؟ وكيف يمكننا أن نفسر الأشكال التي نتجت عنه في البيئة

العمرانية؟ هنا نحن في حاجة إلى تطوير إطار نظري يزودنا بالآلية التي تمكننا من تفكيك الأشكال في البيئة العمرانية وتأصيلها. وقد اعتمدنا في تطوير هذا الإطار على فكرة أن الهوية تتشكل من عالمين أحدهما عالم المادة الإدراكي والآخر عالم القيم التجريدي أو الغيبي، كما أنه إطار يستمد من دوائر الهوية (من الفردي إلى الجماعي والعكس) بعده الآخر، ووجدنا أن هذين البعدين يشكلان فعلان كل الصور التي يمكن ان نتصورها عن الهوية، وهو ما يجعلنا في الوقت نفسه نرى أن هذا الإطار يفترض وجود أربعة مستويات للهوية (الشكل 3)، هي «الهوية الحسية الفردية» (Individual Perceptual Identity) ثم «الهوية الحسية الجماعية» (Collective Perceptual Identity)، وبعد ذلك «الهوية القيمية الفردية» (Individual Associational Identity)، وأخيرا «الهوية القيمية الجماعية» (Collective Associational Identity)، والأشكال تنتقل من مستوى للهوية إلى آخر عبر مسار زمكاني (Spatio-Temporal Path) (النعيم، 2000).



الشكل (3): مستويات الهوية

وتتميز الهوية الحسية الفردية بكونها ديناميكية، ويمكن أن تتغير بسرعة لأنها مرتبطة بالرؤية والرغبات الشخصية، كما أنها مرتبطة بالأشكال الوظيفية. إنها تعبر عن الكيفية التي يرى بها الشخص شكلا ما وكيفية إدراك معناه الحسي. هذه الهوية تعبر عن معان ذات مستوى منخفض، ولكن عندما يطور الإنسان علاقة عميقة مع الأشكال والفراغات المحيطة به فهو في طريقه إلى صناعة هويته القيمية، ذلك أن الهوية القيمية الفردية تحتاج إلى وقت أطول للتشكل، لأنها تفترض أن الشخص قد ارتبط بعلاقة حميمية مع الأشكال والفراغات

المحيطة به، والتي يفترض بدورها أن تعكس قيم هذا الفرد. هذه الهوية (القيمية الفردية) تعبر بصورة أدق عن رؤية هذا الفرد للعالم والكيفية التي يجرد بها المعاني لكي يعكس قيمه الخاصة. وبشكل عام، فإن الهوية القيمية الفردية لا بد لها من أن تخضع للهوية القيمية الجماعية، ولا بد لها من أن تستجيب للأطر الفلسفية والعقائدية التي تفرضها. أما الهوية الحسية الجماعية فهي عادة ما تظهر للوجود عبر أشكال لها القدرة على عكس معان جماعية. قد تكون هذه الأشكال موروثة عن الأجيال السابقة (على سبيل المثال الأشكال القديمة)، على أن هناك أشكالا جديدة قد تقوم بالدور نفسه عندما تجد هذه الأشكال قبولا عاما لدى الناس. هذه الهوية تحمل معاني ضمنية أو باطنة (Connotative Meanings) وتمثل جزءا مهما من الهوية العمرانية. أما الهوية القيمية الجماعية فهي أقل ديناميكية، وذلك لأنها تعبر عن القيم الجوهرية (Cultural Core)، على أنها يمكن أن تتمثل فيزيائيا عبر الأشكال المحيطة، لكنها قادرة على الاستمرار، حتى مع تغير هذه الأشكال، وهذا يعني أن كثيرا من الأشكال الجديدة التي نستوردها في بيئتنا العمرانية تتحول وتتكيف لكي تعبر عن الهوية القيمية الجماعية.

مجموعة التحولات التي تحدث في البيئة العمرانية يمكن أن نطلق عليها «عملية صناعة الهوية في البيئة العمرانية»، هذه العملية تنتج مسارات «زمكانية» (زمانية - مكانية) مختلفة Spatio-Temporal Paths، ولو حاولنا تتبع الأشكال الجديدة التي يمكن أن تدخل على أي بيئة عمرانية لوجدنا أنها ستخضع لعدة عوامل وقد تمر عبر قنوات مختلفة وفق الظروف المحيطة بها. فمن ناحية ستعمل الجوانب الاجتماعية - الثقافية عبر نظام المعتقدات وآلية التجريد والشعائر اليومية والأسبوعية والشهرية والموسمية في تطوير اتجاه ورؤية معينة لجماعة ما نحو الشكل الجديد، وعبر هذه الآليات تعمل القيم الجوهرية والمحيطية في تفعيل الرؤية المحلية (Mol, 1978)، ومن الناحية الحسية يملك الإنسان مقدرة إدراك الشيء والدراية به عبر تصنيفه وتسميته وتقريبه إلى أشكال وصور معروفة، ومن ثم تقييمه ووضعه في درجة معينة، وبهذا تصنع المجتمعات نظاما لاستيعاب ورفض الأشكال وإدراجها ضمن الذاكرة المحلية.

كما أن القيم تتكون من عادات هي في الغالب فردية، وتقاليد وأعراف تتدرج من القوة إلى الضعف، وترتبط بزمان ومكان معينين، ومعتقدات غالبا ما تشكل قلب القيم الجوهرية وفيها من الثوابت ما يمكنها من الاستمرار عبر الزمن. أما نظام الأشكال في البيئة العمرانية، فغالبا ما يحتوي على إطار ظاهري وآخر ضمني يجعلنا دائما نميز الأشكال في صورتها الوحدوية Unitary Form، غير أن الأشكال عندما ترتبط بالقيم يتطور الجانب غير الحسي وتصبح هناك معان ضمنية غير مرئية يعبر عنها شكل ما في ثقافة ما، في حين أن الشكل

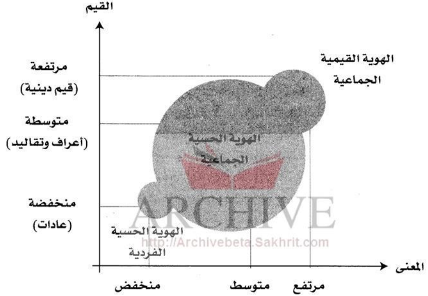
نفسه قد لا يعكس المعنى نفسه في ثقافة أخرى (Habrakan, 1985)، ومن خلال المعاني ذات المستويات المختلفة (قوية - متوسطة - ضعيفة) تتشكل الهويات بمستوياتها المختلفة.

كما أن الأشكال عبر تفاعلها الدائم مع قيم الأفراد والجماعات في ثقافة ما لا بد لها من أن تتخذ مسارا أو أكثر، وتجد لها أحد مستويات الهوية الذي يتناسب مع الذاكرة الجماعية المحلية بحيث يتم إدراجها ضمن الأوساط الاتصالية التي تستخدمها الجماعة للتعبير عن قيمها ورؤاها للعالم. إذن نحن في حاجة إلى أن نتعرف أكثر على الكيفية التي يمكن أن تنتقل الأشكال فيها من مستوى ضعيف للهوية إلى مستوى أقوى والعكس، على أننا نعتقد أن كل بيئة عمرانية لا بد من أن تحتوي على مستويات الهوية الأربعة بدرجات متفاوتة، ما يجعلنا على درجة كبيرة من الاقتناع بأن الهوية دائما ماهرة في طريقها للتشكل ولا يمكن أن تتشكل بصورة نهائية أبدا.

مقدرة الوسط المعماري على التعبير عن المستويات الأربعة للهوية تجعله محليا وقريبا من الأفراد والجماعات المنتمين إلى الثقافة التي تحتوي على هذا الوسط، الذي غالبا ما يحتوي على أجزاء من مستويات الهوية، خصوصا الهوية القيمية الجماعية التي غالبا ما تمثل الصورة التجريدية غير الحسية للهوية، والتي يجب أن تصل فيها درجة التفاعل إلى أقصى مدى ممكن، وهذا في حاجة إلى وقت طويل حتى يحدث. نحن هنا نفترض أن هناك توجها دائما لبناء هوية قوية مرحلية في البيئة العمرانية، وهو ما يعني أن الانتقال من المستوى المنخفض إلى المستوى القوى للهوية يعتبر أمرا حيويا وأساسيا بالنسبة إلى الإنسان، وبالتالي للأشكال المعمارية التي يصنعها هذا الإنسان، لأنه مفطور على بناء علاقة قوية مع ما يحيط به من أشكال. فنحن نعتقد أنه كلما كان الشكل مرتبطا بالمعتقدات الدينية والتقاليد والأعراف القوية أصبح جزءا من الذاكرة الجمعية المحلية. وأصبح قادرا على الاستمرار عبر الزمن، بينما إذا ارتبط الشكل بالتصور الشخصي أصبح معرضا للتغيير باستمرار.

ومن الواضح هنا أن الهوية، كإطار نقدي، يجب أن ننظر إليها كآلية لتوليد الصيغ البصرية والفراغية وبصورة متحركة، وهذه الحركة هي ما تجعل العمارة تبحث عن الجديد الذي يتوافق مع الديناميكية الاجتماعية، فلا توجد مجتمعات ساكنة إلا في التاريخ والذاكرة، لكن في الحقيقة فإن جزءا يتغير داخل المجتمع كل لحظة، وبالتأكيد فإن هذه الحركة لا بد من أن تصنع عمارة مختلفة كل مرة، فالتكرار (أو صناعة الطراز) يعتبر شيئا خارج الحس الإنساني، وهو محاولة للفهم أكثر من كونه بحثا عن التلاؤم مع الحاجة الإنسانية (النعيم، 2001). كما أنه مفروض تقنيا، فالتكرار هو نوع من التقييس (حتى في الطرز البصرية) تفرضه الحاجة إلى البناء. من هذا المنظور يعتمد الإطار النظري الذي نطرحه هنا على أن مستويات الهوية الأربعة - التي تحدثنا عنها - غالبا ما تكون في حالة حركة، وأن الأشكال المعمارية دائما

تبحث عن المستوى الأعلى للهوية، وهو الأمر الذي يجعلها في حالة تغير دائم حتى تصل إلى حالة الاستقرار. وهي حالة يكون الشكل المعماري فيها في أعلى مستويات الهوية، التي يستطيع أن يصل إليها. وهذا لا يعني أبدا أن كل الأشكال تصل إلى أعلى مستوى للهوية (الهوية القيمية الجماعية)، فكثير من الأشكال تقف عند «الهوية الإدراكية الجماعية» لأنها لا تستطيع أن تتعدى هذا المستوى (الشكل 4).



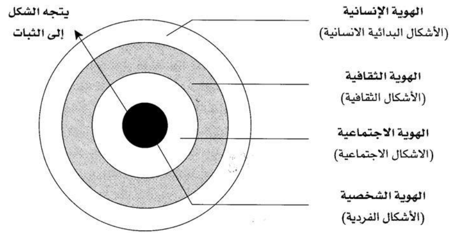
الشكل (٤): تأثير القيم والمعاني المرتبطة بها في مستويات الهوية

2 - 4 - تحولات الشكل المعماري

من خلال نقاشنا السابق يمكننا التحدث عن حالتين للشكل المعماري مرتبطتين بحالة الهوية ونموها في البيئة العمرانية.

الحالة الأولى

يكون الشكل في حالة حركة عندما يكون مرتبطا بالمعنى الفردي، ويصل إلى حالة الاستقرار كلما ارتبط بالمعنى الجماعي والثقافي، بينما يصل إلى مرحلة الثبات عندما يصبح شكلا إنسانيا. وهذه الحالة لها ارتباط بدوائر الهوية السابقة التي تحدثنا عنها (الشكل 5).



الشكل (٥): الهوية وحركية الشكل المعماري

وهنا يمكن تصنيف الشكل المعماري إلى التالي:

- **الشكل البدائي أو الشكل الإنساني:** وهو شكل مرتبط بالتركيب الفسيولوجي للإنسان، وغالبا تشكل من خلال استخدام الإنسان له، ويمكن أن نسميه هنا «الشكل النفعي» مثل السلم (الدرج)، الطاولة والكرسي، وهو ما يجعل المعنى الذي يعبر عنه الشكل نفعيا، بحيث يمتلك إطارا بنيويا داخليا يعبر عن هذه الوظيفة ويجعلنا نتعرف على هويته الوظيفية مهما تعددت صوره، ولا يعني ذلك أن هذه الأشكال لا تختزن معاني أخرى، بل غالبا ما تستخدم لتكوين الشكل الثقافي وترتبط به وتساهم في بناء معناه، إلا أنها أشكال بسيطة غير مركبة بعكس الأشكال الثقافية، التي غالبا ما تكون مركبة ومعقدة.
- **الشكل الثقافي:** وهو الشكل الذي نما وتطور ووصل إلى مرحلة الاستقرار في ثقافة ما (الثقافة الإسلامية على سبيل المثال، وشكل المسجد على وجه الخصوص). فمنارة المسجد هي شكل مركب له صفة الشكل الرأسي القائم ذي الصفة الدلالية، بحيث يدل على وجود المسجد بصريا، وعلى الرغم من أنه وظيفيا لم يعد له تأثير إلا أن قيمته الرمزية مازالت تحافظ على وجوده. يقابل ذلك برج الكنيسة الذي يحمل الصفة الرأسية نفسها، ويدل على وجود الكنيسة في الثقافة المسيحية. المعنى هنا مختلف في كلتا الثقافتين، إلا أن الشكل شبه متقارب. كما أن صور المنارة وصور البرج متعددة وذات تصاميم مختلفة، إلا أن معنييهما في كل ثقافة على

حدة وصل إلى مرحلة الثبات الجماعي، وهو ما يجعل تفسير المعنى لهذين الشكلين واحدا مهما تعددت صورهما. القبة مثلا توحي بوجود المسجد على الرغم من أنها عبرت عن الكنيسة في عصور متعددة، خصوصا في عصر النهضة في إيطاليا، لكن يبدو أن بعض الأشكال لها حضور مؤثر في ثقافة أكثر من الأخرى، وهنا يكون الشكل وصل إلى المعنى الترابطي المتداخل مع القيم الجوهرية، لذلك نجد القبة مازالت جزءا من عمارة المسجد المعاصر على عكس الكنيسة التي بدأت تأخذ أشكالا جديدة.

- **الشكل الاجتماعي:** وهو شكل لا يختلف كثيرا عن الشكل الثقافي، إلا أن مستوى الاعتراف بالشكل جماعيا أقل بكثير من الشكل الثقافي، إذ إن الشكل الاجتماعي غالبا ما يكون «مناطقيا» و«جهويا» وتؤثر فيه الجغرافيا والمناخ وخصوصية المكان، فمثلا الشكل الثقافي (المسجد والمنارة) مهما تعددت أنواع مواد البناء واختلفت المعالجة المناخية أو التقنية فإن معنى الشكل واحد في كل مكان عند المنتسبين إلى الثقافة الإسلامية، بينما هناك أشكال لها معنى محدد في منطقة معينة، تساهم في هذا المعنى العوامل الستة التي تصنع الشكل المعماري (الشكل 1). فمثلا ملقف الهواء في مدن الخليج العربي وإيران له خصائص بصرية/اجتماعية معينة لا تتكرر في أماكن أخرى من العالم.

- **الشكل الفردي:** وهو شكل فردي معزول لم يصل بعد إلى القبول الجماعي، لذلك فهو شكل متغير ويمكن أن تمر فترات طويلة حتى يتحول إلى شكل اجتماعي وثقافي، على أن حركية الشكل غالبا ما تكون واضحة في الأشكال الفردية، إذ غالبا ما يكون الشكل في حالة تحول شديد عندما يكون فرديا ثم تقل حركته حتى يصل إلى الاستقرار عندما يصبح اجتماعيا وثقافيا. أما الشكل الإنساني فهو ثابت منذ البداية، وهو خارج حركية الشكل المعماري، لأننا نفترض أن الشكل المعماري في حالة حركة دائمة لكنها نسبية وتتباطأ عندما يصل الشكل إلى مرحلة الاعتراف الثقافي.

الحالة الثانية

إن الشكل المعماري يكون أكثر ثباتا عندما يكون مرتبطا بقيمة أو معتقد ثابت (وهنا نحن نتحدث عن الثابت والمتحول كإطار لفهم الشكل المعماري)، على أنه لا يوجد هناك ثبات مطلق للشكل حتى لو كان مرتبطا بقيم ومعتقدات ثابتة. ويمكننا أن نتطرق إلى مثال ذي أهمية كبيرة وهو «الصلاة»، كإطار اعتقادي ونموذج للعبادة الثابتة، التي تصنع مجموعة من الهويات البصرية المتعددة. فالصلاة تصنع أسلوب حياة «زمنيا»، حيث شكلت على مر الزمن تقسيما زمنيا لليوم انبنت حوله كثير من الأنماط الحياتية والقيمية، فنحن في منطقة الخليج غالبا ما نستخدم الصلاة لتحديد مواعيدنا اليومية فعندما نقول «بعد العِشاء» يكون اللقاء مفتوحا؛ لأنه لا صلاة بعد العِشاء إلا الفجر، وعندما نضع موعدا بعد المغرب فنحن نشير هنا إلى أن

اللقاء سيكون قصيرا، لأن الوقت بين صلاتي المغرب والعِشاء قصير. ومع ذلك فإن الأشكال البصرية التي تنتجها الصلاة مهمة جدا، إذ الصلاة تكون في صفوف ممتدة تجعل للصفوف الأولى قيمة أكثر، وكل المصلين يؤدون نفس الحركات والسكنات في الوقت نفسه على أن لهذه القاعدة استثناء وهو الصلاة في الحرم، حيث تتحول الصفوف الممتدة إلى صفوف دائرية، ولعل هذا الاستثناء يؤكد نسبية الشكل مهما كان مرتبطا بعبادة ثابتة. وعندما نخوض في التفاصيل ونبحر في شكل الصف وأسلوب استخدام الأيدي والأرجل والأصابع سنكتشف ان هناك تنوعا بصريا كبيرا، فمن المصلين من يسبل يديه، ومنهم من يؤدي السنن كاملة، ومنهم من يستخدم أصبع السبابة في التشهد بشكل مختلف، وكلها ضمن إطار الاختلاف والتنوع الجائز. وفي اعتقادي أن هذا التنوع هو جوهر التحول الشكلي الذي يفصل بين الثابت والمتحول.

ولو حاولنا الربط بين تأثير الشكل الممتد لصفوف الصلاة واتجاه القبلة، وبين الشكل الدائري لصفوف الصلاة في الحرم واتجاه القبلة في مكة المكرمة على وجه الخصوص لوجدنا أن الشكل المعماري المرتبط بين هذين الشكلين المتعلقين بعبادة الصلاة متنوع بشكل كبير، لكنه يظل ضمن الشكل الثقافي الذي تحدثنا عنه في الحالة الأولى، فشكل المسجد متنوع، وإن كان جدار القبلة وتوجيهها يمثلان محددين مهمين، إلا أن الشكل كلما أصبح «ماديا فيزيائيا» كان أكثر تغيرا، أي أنه في حالة حركة أوضح، حتى لو أنه استقر ثقافيا. كما أنه كلما ابتعد الشكل عن الارتباط المباشر بالعبادة أو القيمة الثابتة كان أكثر تحررا، ومن ثم يكون في حالة حركة أشد. ففي مكة يعطي الشكل الدائري إحساسا بأن تصميم الحرم يجب أن يكون دائريا (وقد اقترح هذا العديد من المصممين الذين اهتموا بعمارة الحرم)، ومع ذلك يظل شكل الحرم استطاليا، لكن تأثير الصفوف الدائرية مؤثر في تشكيل النسيج الحضري لمكة نتيجة تحلقه حول الحرم، ونتيجة التوجيه المتعدد للمساجد في مكة (توجية دائري مركزه الكعبة)، ولو حاولنا أن نقارن بين المنطقة المركزية في مكة والمنطقة المركزية في المدينة المنورة لوجدنا أنه في المدينة، على الرغم من أن المنطقة المركزية بها خُططت بشكل مركزي دائري، إلا أنه لم تتطور محاور إشعاعية وظلت الساحات شمال الحرم (مقابل جدار القبلة) هي الأهم وتطورت في مكة محاور إشعاعية على الرغم من أنها لم يخطط لها.

وبشكل عام نستطيع أن نستخلص أن الشكل المادي (ومن ضمنه المعماري) غالبا ما يكون في حالة حركة، وأنه في حالة توق إلى الاستقرار، وذلك عن طريق ارتباطه بالمعاني الجماعية الثقافية، كما أن الشكل الذي يتولد عن بعض القيم الثابتة وشبه الثابتة، هو كذلك شكل شبه مستقر وليست ثابتا، فهو يتحول كلما أصبح أكثر مادية وكلما ابتعد عن الارتباط المباشر بتلك القيم، وإن كان نتج عنها، وبذلك يصبح الأصل في الأشكال هو التغير، وبالتالي فإن ما يمكن

أن نسميه هوية بصرية أو هوية شكلية يخضع لمبدأ التحول والتغير هذا، كما أن مستويات الهوية الأربعة التي استعرضناها هي حالات تعبر عن فكرة «الهوية المحلية المفتوحة النهاية»، إذ إننا نعتقد أن الحركة بين مستويات الهوية، من الأضعف إلى الأقوى ومن الفردي إلى الجماعي، هي حركة دائمة مرتبطة بالديناميكية الاجتماعية/ الثقافية، وبالتالي فنحن لا نتصور أن تكون هناك هوية ساكنة.

3 - حركية الشكل والارتقاء في مستوى الهوية

يرى بوراسا (Bourassa) أن «هويات الجماعات الثقافية يمكن تحقيقها رمزيا، فلا توجد ثقافة من دون نظام للرموز لتمثيل هذه الثقافة... فالثقافة لا تسعى إلى تحقيق هويتها فقط في الأشكال الرمزية، لكنها كذلك تسعى إلى المحافظة على نفسها عبر هذه الأشكال (Bourassa, 1991)، ربما يجعلنا هذا نسأل، وبشكل مباشر، عن ماهية الأشكال التي يمكن أن تعبر عن الثقافة العربية من الناحية المعمارية؟ هل هي تلك التاريخانية التي أنغمس فيها معماريون كبار (حسن فتحي ومحمد مكية وعبدالواحد الوكيل وراسم بدران)، أم أنها أشكال مفتوحة تعبر عن الحاضر والآتي؟ هذه الأسئلة المشروعة هي التي تفتح موضوع الهوية على مصراعيه في المنطقة العربية وفي الوقت الراهن بالذات، خصوصا بعدما تنصل الغرب من الفكرة التاريخانية التي شجعها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي. العمارة العربية مازالت حائرة لأنها لم تجرب إنتاج الشكل خارج التاريخ، وبالتالي لم تستطع أن تواكب تحول نمط إنتاج الشكل الذي صارت تهيمن عليه التقنية المتطورة، التي هي من إنتاج الغرب. ما نرغب أن نقوله هنا أن المأزق الذي تعيشه العمارة العربية المعاصرة لا بد من أن يصنع حراكا جديدا وعنيفا للهوية، ولا بد من أن يدفعها إلى مجالات وفضاءات جديدة لم تعهدها من قبل. والذي نتوقعه أن تحدث خلخلة كبيرة في الهويات الأربع، فتُدرج أشكال كانت تعد «غرائبية» وبعيدة عن البيئة العربية، وتصبح مع الوقت ضمن الهويات المرتفعة والقوية، لأنها تكون قد اكتسبت معاني جديدة جعلتها ضمن المنظومة المحلية.

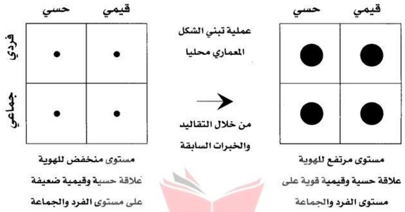
لقد أثرنا مسألة نمو الهوية من مستواها المنخفض إلى مستواها القوي كظاهرة فطرية مرتبطة بالإنسان، على أننا يجب أن نذكر هنا أن المستويات الأربعة للهوية ماهي إلا محطات نظرية افترضناها لتسهيل تصور تدرج الهوية ونموها في البيئة العمرانية، أما في الواقع فإن تدرج الهوية لا يكون من مستوى منخفض إلى مستوى قوي بصورة كاملة، لكنه تدرج بطيء، ويعني ذلك أن هناك تشكيلات لا نهائية بين مستوى وآخر. أي أننا قد نجد بعض الأشكال تقع بين الهوية الحسية الفردية والهوية الحسية الجماعية، إلا أن بعضها يكون قريبا من الهوية الفردية، والبعض الآخر من الهوية الجماعية والبعض الآخر في الوسط. وعلى الرغم من أننا

نعتقد أن الهوية تصبح أقل ديناميكية عندما تصل إلى أعلى مستوياتها، إلا أن هذا لا يعني مطلقا أنه لن يحدث تغيير بها. ذلك أن كثيرا من الرؤى والأفكار وحتى المعتقدات، قد يصيبها شيء من التحوير والتعديل والاجتهاد، أو قد تفسر تفسيرا جديدا يتناسب مع روح العصر، الأمر الذي يعني أن المعاني المرتبطة بها ستتغير.

أما في البيئة العمرانية فإننا نقر بأن التغيير أمر لا مناص منه، وذلك حتى يتحقق التفاعل بين الإنسان والبيئة المحيطة به، ولا يمكن أن يحدث التفاعل ما لم يعطِ الإنسان الأشياء المحيطة به معنى، وغالبا ما يتزامن إعطاء المعنى مع التغيير في البيئة المحيطة حتى يحدث بعض التقارب بين القيم الجوهرية والمحيط الفيزيائي. وحتى نستطيع فهم هذه الظاهرة المعقدة ونوظفها في فهم تطور العمارة وأشكالها عبر الزمن كان لا بد لنا من أن نضع نموذجا يمكننا من الفهم وتتبع مسارات الشكل المعماري في بحثه عن مستويات الهوية العليا، لذلك فقد طورنا معايير رئيسة وأخرى ثانوية، نستطيع من خلالها قراءة تطور الشكل المعماري وفق مستويات الهوية الأربعة التي وضعناها سابقا. على أننا يجب أن نتذكرأن تلك المستويات هي محطات رئيسة، وأن هناك مستويات أخرى بين المستويات الرئيسة غالبا ما تتميز بأنها تحتوي على خصائص من أكثر من مستوى من مستويات الهوية، وهو ما يصعب علينا تحديده بدقة، لذلك فإنه من المفترض أن نرى المستويات الأربعة للهوية في حالة ديناميكية، أي أنها تتغير كلما سنحت الفرصة للتغيير. ومن الطبيعي أن يكون التغيير أقل كلما صعدنا إلى المستويات العليا؛ لأن الشكل المعماري في هذه الحالة يصبح جزءا من الذاكرة الجمعية التاريخية، فمثلا منارة المسجد ذات تكوين بصري يحمل المعنى الرمزي التاريخي نفسه، وعلى الرغم من أن هذا الشكل متعدد الصور البصرية (تصاميم مختلفة)، إلا أن المعنى الرمزي يخاطب الذاكرة التاريخية مباشرة، ويستدعي المعاني التي تفسر الشكل نفس التفسير كل مرة مهما تعددت الصور البصرية للشكل.

ولعل هذا يثير مسألة أن الشكل المعماري، الذي نتحدث عنه، لا يعني مطلقا صورة ثابتة راسخة في الذهن، بل هو «نظام للشكل»، أي أن الشكل ربما تتعدد صوره البصرية ولكن يبقى المعنى المرتبط به حاضرا في الذهن، وهو ما يذكرنا بالفكرة التي طرحها Hirsch (1982) عن «الإطار الضمني» Implicit Frame الذي عادة ما تحتويه الأشكال للتعريف بنفسها (Hirsch, 182)، فالطاولة والكرسي وغيرهما من الأشكال النفعية غالبا ما توحي بهويتها من شكلها، مهما تعددت تصاميمها. على أن المشكلة تصبح أكثر تعقيدا في حالة الأشكال المركبة ذات المعنى التاريخي الخاص الذي يتعدد بتعدد الثقافات، فمثلا المنارة في الثقافة الإسلامية توحي بوجود الجامع، بينما في المسيحية توحي بوجود الكنيسة. فلكل ثقافة معانيها الخاصة التي أضفتها على الأشكال حتى لو تشابهت الأشكال. وتبدو مسألة نمو الهوية غير واضحة كليا،

فهي قضية تبحث في أصول الأشكال وتطورها أو اندثارها عبر الزمن. ومن دون البحث عميقا في الثقافة المعمارية التاريخية والمعاصرة للمحليات العربية لا يمكن تطوير مدرسة نقدية تقيم الهوية ونموها في البيئة العمرانية (الشكل 6).



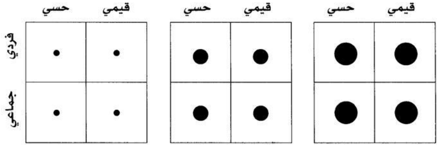
الشكل (٦): نمو الهوية في البيئة العمرانية

ولأن الشكل في حالة حركة مستمرة فمن الطبيعي ألا يستقر إلا في حالة وصوله إلى المستويات العليا التي يصبح بعدها أكثر وضوحا ولا يحتاج إلى المزيد من الحركة (وإن كان سيخضع لنوع من الانزياح البطيء بعد الاستقرار نتيجة التحول الدائم في رؤية المجتمعات). بقي أن نذكر أن حركية الشكل هي حركية للمعنى المرتبط بالشكل أكثر من حركية الشكل فيزيائيا، وإن كان الشكل يستجيب للتحولات في المعني ويعيد إنتاج نفسه بصورة تتناسب مع المعنى الجديد الذي اكتسبه، وهو ما يعني أن فهم الكيفية التي استجاب بها الشكل للمعاني الجديدة التي اكتسبها عبر الزمن يقتضي بالضرورة إجراء دراسة تفصيلية لأصول الأشكال المعمارية، وكيف تطورت عبر الزمن، وهو ما نتمنى أن نقوم به في المستقبل.

لعل أحد الأمثلة التي يمكن أن نثيرها هنا (ليس على سبيل الدراسة المنهجية لكن من خلال الملاحظة) هو تلك الحليات الطينية المثلثة التي نجدها في عمارة نجد (وسط الجزيرة العربية)، وهي تشكيلات صحراوية نجدها متكررة في كثير من المناطق الصحراوية التي تستخدم الطين في البناء. ويبدو هنا أن التقنية نفسها هي التي أدت دورا في تطور الفتحات

المثلثة الصغيرة لكونها فتحات يمكن تنفيذها بأقل قدر ممكن من استخدام الأخشاب (النادرة أصلا في تلك المناطق)، وباستخدام قطع من الحجارة الصغيرة التي يمكن الحصول عليها محليا. والحقيقة أن هذا يذكّرنا بما يقوله المعماري رفعت الجادرجي دائما عن قانون «الإبتمال»، الذي يعني أن المادة تفرض بالضرورة أسلوب تعامل معينا معها، فمادة الطين فرضت أسلوبا معينا أوجد صيغا جمالية محددة (النعيم، 2005، ب). على أن تفسيرات السكان المحليين في منطقة نجد لهذه الأشكال التي أنتجتها مادة الطين تطورت عبر الزمن، فمثلا استُخدمت الفتحات المثلثة في البداية كمرشح للهواء في الجدران المرتفعة، وكانت غير منتظمة ومن دون أي تشكل بصري ذي قيمة (مجرد فتحات مثلثة صغيرة في جدار مرتفع)، على أن الناس انتبهوا إلى إمكان تنظيم هذه الفتحات وصنع تركيبة بصرية ممتعة منها، وهو ما حدث بعد ذلك. ويبدو أن هذا التحول من مجرد نفعية الشكل إلى إكساب الشكل قيما ومعاني محلية يتكرر في العديد من الأشكال التاريخية وبصور مختلفة في كل منطقة من مناطق العالم.

ويمكننا توظيف هذه الآليات الأربع لفهم عملية توطين الأشكال الجديدة في البيئة العمرانية، ففي هذه الحالة عندما يدفع الشكل الجديد إلى البيئة العمرانية القائمة يقوم سكان تلك البيئة بتقييم الأشكال الموجودة في البيئة العمرانية وتكييف الشكل الجديد عن طريق مقارنته بالأشكال القائمة. هاتان العمليتان يمكن أن نسميهما «تعريف الأشكال الجديدة»، و«إعادة تعريف الأشكال القائمة»، وهما عمليتان مهمتان جدا لفهم عملية نمو وتطور الهوية في البيئة العمرانية. وحتى نستطيع فعلا دراسة عمليات التكيف والتقييم التي تحدث للأشكال العمرانية في أي بيئة ثقافية نحتاج إلى تطوير عدد من المعايير التي تساعدنا على قياس نمو الهوية وإعادة نمو الهوية في البيئة العمرانية. وفي هذا السياق حاولنا تطوير ثلاثة معايير رئيسة تعبر عن مستويات الهوية الثلاثة وبين معيارين ثانويين يوضحان التحولات التي قد تحدث في كل مستوى من مستويات الهوية. وقد استخدمنا هذه المعايير لتطوير مسارات يمكن أن يتخذها الشكل المعماري في حركته نحو المستويات العليا للهوية، مع التذكير بأن هذه المسارات هي مسارات افتراضية تهدف إلى تبسيط ظاهرة الهوية العمرانية المعقدة (الشكل 7)، فالانتقال من مستوى إلى آخر قد يكون جزئيا، أي يمكن أن يحدث في أحد المربعات بينما تبقى المربعات الأخرى (أنواع الهوية الأخرى) في حالة ثبات أو تغير طفيف. ما نرغب في تصويره هنا هو أن نمو الهوية يعبر عن الحالة الإنسانية التي يصعب قياسها بدقة وما هذا النموذج النظري إلا محاولة لتفسير بعض الظواهر المرتبطة بنمو الهوية وتجسدها في البيئة العمرانية.

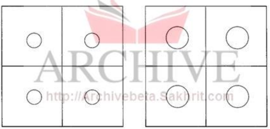


مستوى مرتفع للهوية
علاقة إدراكية وقيمية قوية
على مستوى الفرد والجماعة
في البيئة العمرانية

تعبير جزئي عن الهوية
الإدراكية والقيمية على مستوى
الفرد والجماعة

مستوى منخفض للهوية
علاقة إدراكية وقيمية ضعيفة
على مستوى الفرد والجماعة
في البيئة العمرانية

المعايير الرئيسية



إعادة صناعة هوية ذات مستوى
مرتفع
تطور هوية إدراكية وقيمية قوية
على مستوى الفرد والجماعة

تطور جزئي للهوية الإدراكية
والقيمية على مستوى الفرد
والجماعة

المعايير الثانوية

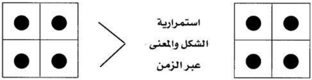
الشكل (7): معايير قياس تحولات الهوية

4 - مسارات افتراضية لحركية الشكل المعماري

يذكر بتروسكي Petroski أنه «ما دامت أفكارنا عن الكمال غير جامدة، فكل شيء معرض للتغير عبر الزمن» (Petroski, 1993). إن الأشكال العمرانية في أي بيئة ثقافية تستجيب مباشرة للظروف الجديدة التي قد تطرأ على تلك البيئة، كالتحولات التقنية والاقتصادية والاجتماعية وما يتبع ذلك من تغير في الصور والمفاهيم والرؤى وأنماط الحياة. في هذه الحالة سوف تتكيف الهوية

القائمة مع هذه التغيرات، ما يجعل بعض التحولات في بنية الهوية القائمة تحدث بشكل تدريجي. ولعل هذا يذكرنا بما طرحه ديكارت عن «الامتداد» الذي يراه جوهر الجسم، أما الألوان والروائح والطعوم فكلها صفات ثانوية، ليس لها وجود في ذاتها وأنما وجودها في أذهاننا. فالعالم الطبيعي يمثل امتدادا هندسيا ترجع الحركات فيه إلى تغير أجزاء الامتداد في أوضاعها المتبادلة. ومن هنا يصبح الامتداد جامدا كل الجمود، وهو ما يعني أن الحركة لا يخرج معناها عن أجزاء الامتداد وعن تغير أوضاعها في ما بينها. لذلك، فإن المبدأ الأول للحركة هو «القصور الذاتي» الذي ينص على أن «كل جسم يظل على الحال التي هو عليها ولا يتركها إلا عند احتكاكه بالأجسام الأخرى»، وهذا يعني أن الجسم الساكن يظل ساكنا والجسم المتحرك يبقى متحركا حركة مستقيمة منتظمة، ما لم تتغير حالته من السكون إلى الحركة باحتكاكه بجسم آخر (مصطفى، 1979).

والذي نستطيع أن نراه هنا أن الأشكال المعمارية القائمة غالبا ما تصاب باهتزاز وحركة تغير سريعة عندما تصطدم بالأشكال المستوردة، ومع ذلك، فإن هناك أشكالا تقاوم التغيير، ربما نحن في حاجة إلى البحث عن تلك الأشكال الأصيلة التي نبعت من قيم المجتمع العربي وتشكلت من تفاعل أفراده مع بيئاتهم العمرانية عبر الزمن، فتلك الأشكال المقاومة للتغيير هي أشكال ذات قيمة كبيرة، ولا نقصد هنا أنها أشكال يمكن تكرارها. فنحن ننظر إلى التراث (إذا كنا نعتبر تلك الأشكال جزءا من التراث) على أنه قراءة جديدة لكنها خلاقة، فلكل قارئ خلاق تراثه، أي لكل معماري تراثه، فالمعماري هو الذي يبدع تراثه بنفسه، فالتراث أمامه لا وراءه، فكل تراث يكون وراءك ويصر على أن يبقى وراءك ليس إلا عبئا وسدا يجب تهديمه (غالي، 2001). فهي أشكال تأخذ صورا بصرية مختلفة لكنها تعطي المعنى نفسه دائما (المنارة كمثال، والجامع بشكل عام). ومع ذلك نستطيع أن نثير مسألة الاستمرار المؤقت لبعض الأشكال، فهناك أشكال أظهرت مقاومة كبيرة للتغيير لكنها في نهاية الأمر تغيرت. هذه الظاهرة متوقعة لأن التحول سنة كونية، وغالبا كل الأشكال تتغير ماعدا تلك المرتبطة بالهوية القيمية الجماعية (ذات بعد ديني عميق يصعب معه تغييرها). ولعل هذا يصب في الفكرة الرئيسة التي نريد طرحها في هذه الدراسة، وهي أنه لا توجد أشكال معمارية ذات هوية ثابتة حتى لو استمر حضورها قرونا عدة إلا انها في نهاية الأمر ستتغير (الشكل 8).



الشكل (٨): استمرارية الشكل والمعنى للهوية العمرانية القائمة

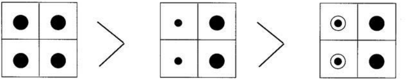
هذه الحالة على وجه الخصوص تمثل مسارا تاريخانيا إذا ما نظرنا إلى الأمر من خلال الممارسة المعمارية المعاصرة، فما يحاوله بعض المعماريين هو «إجبار» الشكل والمعنى التاريخيين على الاستمرار في الحياة المعاصرة، وهذه حالة «اغترابية» لا يمكن تجاهلها. وعلى الرغم من أن لكل معماري أسبابه التي برر بها توجهه هذا، إلا أن الأمر برمته في حاجة إلى مراجعة، فهناك فرق بين الاستمرار العضوي النابع من حاجة المجتمع (الذي يمثله الشكل السابق)، وبين الاستمرار الذي يفرضه المعماريون بالقوة على المجتمع. أعمال حسن فتحي هي محاولة عميقة للتاريخانية التي تشجع، ليس فقط الشكل التقنية والوظيفة التقليدية على الاستمرار، وبالتالي استمرار المعنى. الأسباب التي أوردها فتحي كانت اقتصادية (عمارة الفقراء) وجمالية/ بيئية، وهي أسباب مهمة، خصوصا في ظرفها التاريخي، حاول بها فتحي مقاومة الحداثة التي نمت وترعرعت خارج رحم الثقافة العربية. المعماري العراقي محمد مكية كانت تجربته التاريخانية مختلفة وتقترب من «التهجين»، بأسلوب معماري مهني. المعنى والتقنية هنا يمكن اعتبارهما معاصرين بالنسبة إلى الأشكال التي أنتجها مكية خلال تجربته المعمارية، لكنه يظل أكثر تقبلا للجديد من أي معماري «تاريخاني» آخر، فعبدالواحد الوكيل - مثلا - مغرق في «التاريخانية» البصرية، لكنه يستخدم تقنية معاصرة، ويمكن رؤية ذلك في المساجد التي نفذها في المملكة العربية السعودية، في المدينة المنورة وجدة. كما أن راسم بدران «تاريخاني انتقائي» وقريب جدا من المحلية المفتوحة النهاية، وإن كانت عمارته متشددة تاريخيا وانتقائية على المستوى المحلي. هذه التجارب المختلفة في العمارة العربية المعاصرة لإجبار الشكل والمعنى على الاستمرار تواجه مأزق العمارة التقنية المتطورة، حتى أن معماريا مثل راسم بدران بدأ يفكر جديا في التنصل من «تاريخانيته» والانفتاح على الشكل التقني الكوني.

4 - 1 - صورمرنة للهوية المعمارية

الماضوية في الذهنية العربية تعني رفض المجهول وغير المألوف، ورفض الخوض فيه. وفي هذا ما يفسر أن هذه الذهنية عندما تواجه فكرا لا ينبع مما تعرفه مباشرة، تحاول أولا أن تفهمه بالمقارنة مع موروثها، أي مع ما تعرفه. وبقدر ما يكون هناك تباعد تنظر إلى هذا النتاج، بوصفه غريبا وخطرا، ويهدد موروثها. فالمهم هو الوضوح المندرج في الخط الواضح المباشر الذي يربط، عضويا، بين الحاضر والماضي (غالي، 2001). ويبدو واضحا أن الماضوية غالبا ما تدعم استمرار الأشكال المرتبطة بالذاكرة التاريخية، وتحاول أن تستعيدها بشتى الوسائل، فمثلا ملقط الهواء في العمارة الخليجية نجده يتكرر بالوتيرة نفسها والتفاصيل البصرية نفسها مع أن قيمته الوظيفية تلاشت بالكامل. وهو الأمر نفسه الذي نشهده في استخدام المشربية في العمارة العربية بشكل عام، إذ يبدو أن الارتباط بالشكل التاريخي يمثل رغبة دفينة لدى المجتمع العربي في استعادة الماضي بكل تفاصيله المزدهرة عن طريق الشكل

المعماري. وفي اعتقادنا أن نقد الشكل التاريخي يقتضي بالضرورة إعادة التفكير في الماضي واعتباره مرحلة ضمن مراحل أو حلقة ضمن سلسلة طويلة من الحلقات.

من هذا المنطلق يمكن وضع مسارات للاحتمالات المختلفة لاستمرار الهوية في البيئة العمرانية تبدأ من تواصل الهوية القيمية الفردية والجماعية لكونها هوية قوية وترتبط بأشكال يصعب تغييرها أو حتى تأثرها بالأشكال الأخرى التي قد تصطدم بها (الأشكال 9 و10 و11 و12 و13). وبالتالي، فإن استمرار هذه الهوية يقتضي تشكل صور بصرية جديدة تعبر عنها باستمرار، خصوصا إذا ما عرفنا أن الهوية القيمية غالبا ما تبتعد عن الالتصاق بصورة بصرية محددة لكون الصورة في حد ذاتها متغيرة. أما المسار الآخر فهو عندما تتغير الهوية القيمية ذاتها، وهي حالة نادرة، ومع ذلك فغالبا ما يكون استمرار الهوية الإدراكية مؤقتا، وغالبا ما تفرض الهوية القيمية الجديدة صورا بصرية جديدة. ويبدو أن بين هاتين الحالتين عددا من الحالات التي يمكن أن نرى فيها الأشكال المعمارية، وهي مسارات يمكن أن نشاهدها حولنا، فمثلا في حالة الأشكال التي أتى بها المستعمر الأوروبي للمدينة العربية نجد أن هناك تفاعلا حادا حدث في تلك المدن، الأمر الذي أدى إلى تفاعل عميق بين الأشكال المحلية القائمة والأشكال المستوردة، ما أوجد هوية عمرانية بصرية مختلفة في كل مدينة، فهناك عمارة «سورية - فرنسية» و«مغربية - فرنسية» و«مصرية - إنجليزية» و«عراقية - إنجليزية». وكل عمارة تختلف عن الأخرى في خصائصها البصرية، فهي تركيبة مهجنة لا تتكرر أبدا، فالاختلاف يصل إلى اختلاف بين المدن ذاتها، فمثلا هناك عمارة «دمشقية - فرنسية» و«حلبية - فرنسية» و«بيضاوية - فرنسية» و«رباطية - فرنسية» و«جزائرية - فرنسية».

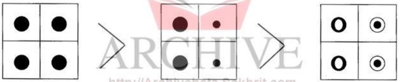


إعادة تعريف الهوية (استمرارية المعنى القيمي ومزج بين المعنى الإدراكي الجديد والقديم)

الهوية القيمية وجزء من الهوية الإدراكية

الشكل (9): استمرارية الهوية القيمية وجزء من الهوية الإدراكية في البيئة العمرانية

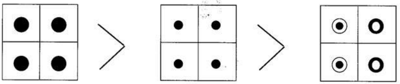
والنقد المقارن هنا يقتضي أن يقوم الناقد بدراسة عميقة لعمارة المدن العربية التي تأثرت بالعمارة الفرنسية، فلو قارنا مدينة الجزائر - التي يغمرها الأبيض والأزرق والتي تنفتح على البحر الأبيض المتوسط - بالعمارة الرباطية أو حتى البيضاوية، وجميعها مدن مغربية، فسوف نجد اختلافات واسعة بين هذه المدن في درجات التأثر رغم أن مرجعية التأثر واحدة. الفكرة هي أن نمو الهوية غالبا ما يكون غير متوازن، فهناك بيئات يمكن أن تنمو فيها أشكال جديدة تعبر عن واقع الهوية بسلاسة، وهناك بيئات «مقاومة» غالبا ما ترفض الأشكال الجديدة وتأخذ وقتا طويلا حتى تتقبلها وتستوعبها. والفرق بين التجربتين كبير جدا، ويمكن فهمه بشكل واضح في العمارة «الاستعمارية» التي مرت على المدن العربية لكونها حدثت في وقت متقارب، لكنها أفرزت أشكالا معمارية مختلفة ومتعددة. ونحن هنا لم ننسَ الشكل المحلي الذي امتزج مع الأشكال المعمارية الاستعمارية وولد أشكالا جديدة، فهذا الجانب كانت له أهميته كذلك، لكنها أهمية أقل من مقاومة البيئات المحلية للاندماج مع الأشكال الاستعمارية الجديدة.



الشكل (10): استمرارية الهوية الإدراكية وجزء من الهوية القيمية في البيئة العمرانية

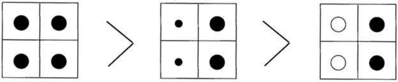
يمثل الشكل (11) حالة تعبر عنها أغلب البيئات القديمة في المدن العربية، لكن يمكن استعراض مثال مهم هو قصور «وادي ميزاب» في ولاية غرداية الجزائرية التي تبعد عن العاصمة الجزائر 600 كم جنوبا في عمق الصحراء. تتكون المنطقة من القرى التي يطلق عليها «قصور»، وكل منها مبنية فوق تلة، ويظهر الجامع في قمة التلة، وتتدرج المباني إلى الأسفل في حلقات دائرية ونصف دائرية. العمارة تقليدية طينية تحملها قيم وأعراف قوية تشكل هوية العمارة والمجتمع المحلي في كل قصر من القصور. التحولات العمرانية التي مرت بها هذه القصور أجبرت السكان على التوسع أفقيا، لكن الوعي المجتمعي شجع السكان على تبني فكرة المستوطنة السكانية التي يجب ألا تزيد على 8000 نسمة، وبالتالي يصعب الاستمرار في

التوسع الأفقي، وإلا فقدت تلك القصور هويتها. المبادرة التي قام بها سكان «قصر بني يزجن» لبناء قصر جديد اسمه «تافيلات»، نسبة إلى أحد الشوارع في القصر القديم، والذي يعني بالبربرية «أول ما يقع عليه ضوء الشمس»، هي بناء الحي على تلة جديدة تشرف على القصر القديم، واستخدمت فيه مواد البناء الجديدة، لكن تم نقل كثير من التفاصيل القديمة (الحارة والحي والتجمعات الأسرية)، وتمت المحافظة على هوية القديم وحمايته من التغيير، وبناء قصر جديد يحمل كثيرا من الأفكار القديمة، لكنه معاصر ويعبر عن التطور الذي يعيشه «الميزابيون».



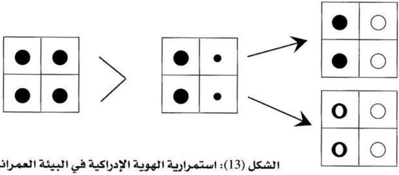
الشكل (11): **استمرارية جزء من الهوية القيمية والإدراكية في البيئة العمرانية**

وبشكل عام، يمثل استمرار الجانب القيمي في البيئة العمرانية حالة غير بصرية (الشكل 12)، ويمكن أن تكون فراغية، فمثلا المسكن السعودي المعاصر يبدو من الخارج مختلفا عن التقليدي، ويظهر بصور بصرية متعددة، لكنه من الداخل محكوم بقيم قوية توحده فراغيا، حيث ينفصل قسم الضيوف من الرجال عن باقي المسكن، وتبدو الخصوصية ذات أهمية كبرى تجعل المسكن ممتلئا بالخطوط الحمراء. هذه الخطوط هي فروض فرضتها الهوية القيمية التي تحولت إلى نمط مادي فراغي تم تفسيره بأشكال متعددة، لكنه حافظ على وجوده واستمراره. التعبير عن الهوية القيمية واستمرارها في المسكن صاحبتهما تكوينات مادية متعددة، وبالتالي فإن الهوية القيمية غالبا ما تستمر حتى لو تم تغيير الأشكال التي تعبر عنها، إذ إنه سرعان ما سيتم تطوير أشكال جديدة للتعبير عن هذه القيمة المعنوية التي يجب أن تستمر. يمكن ملاحظة الفكرة نفسها في عمارة المسجد، إذ إن قيمة الصلاة ومبدأ «جعلت لي الأرض مسجدا وطهورا» حررا عمارة المسجد من الشكل الراسخ في الذهن، وصار هناك إمكان للتعبير عن المسجد بكل الأشكال الممكنة، ومع ذلك فقد ربط البعض عمارة المسجد ببعض الأشكال «الذهنية» فقيدوه بذلك الربط.



الشكل (12): استمرارية الهوية القيمية في البيئة العمرانية

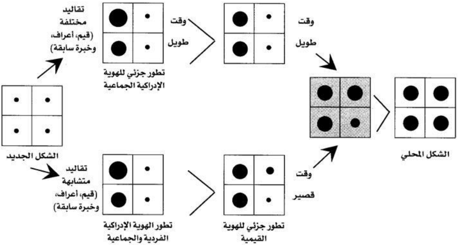
أكثر ما يمكن أن نفهمه في مجال العمارة هو استمرار الشكل أو تكرار أو نسخ الشكل المعماري واستعادته كما هو، والذي لا يمكن إنكاره هنا أن المدن العربية المعاصرة، خصوصا في منطقة الخليج ومدينة دبي على وجه الخصوص، هي مدن يُمارس فيها استنساخ الأشكال التاريخية لكونها مرت بفترة تاريخة سريعة تخلصت فيها من وسطها التاريخي. الهوية الإدراكية هنا هي هوية مصطنعة ومزيفة ولا يمكن اعتبارها «أصيلة». ومع ذلك فإننا نفترض أن هناك مسارين (الشكل 13) للإبقاء على الهوية الإدراكية: الأول هو المحافظة على الوسط التاريخي وعلى أركيولوجية المدينة كما هي، وكما كانت في الأصل، مع خسارة المعنى الاجتماعي والثقافي لتلك المناطق، أو مع تغير القيمة الاجتماعية لتلك المناطق أو استنساخ تلك المناطق بالكامل وإعادة بنائها من جديد. ويمكن إضافة محاولات المعماريين المعاصرين لاستنساخ التاريخ بطرق مختلفة بدعوى توظيف التراث في العمارة المعاصرة، من دون أن يقدم هذا استمرارا للقيمة المعنوية والثقافية لتلك الأشكال في بيئتنا المعاصرة. ويبدو أن مسار الهوية هذا يمثل إشكالية كبيرة ويفتح العديد من الأسئلة التي قد لا نجد لها إجابة مباشرة، لكنها أسئلة مهمة قد تساعد في تشكيل مسارات «زمكانية» نقدية جديدة.



الشكل (13): استمرارية الهوية الإدراكية في البيئة العمرانية

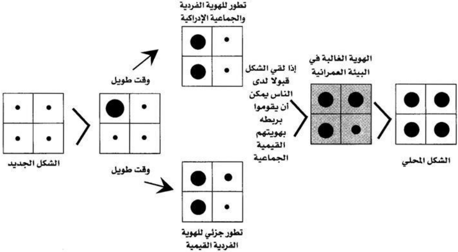
4 - 2 - الهوية بين التفاعل الجماعي والفردي

بعض المسارات التي يمكن أن نتحدث عنها هنا هي تلك التي تكون عن طريق تأثير فردي، أو تلك التي تحدثها الجماعة. ففي كثير من الأحيان تنتقل الأشكال بفعل بعض الأفراد القادرين على نقل الأفكار والأشكال الجديدة إلى المجتمع، ويكون تأثير هؤلاء عميقا جدا في باقي طبقات المجتمع؛ إذ إن الأشكال الجديدة التي يستوردها هؤلاء غالبا ما تحدث هزة قوية للصورة الذهنية لباقي طبقات المجتمع، وبالتالي تتشكل صورة جديدة للبيئة العمرانية نتيجة هذه الهزة الذهنية (الشكل 14). ويمكن أن يكون هذا التأثير قويا جدا عندما يكون على مستوى الحكومات أو أفراد مؤثرين في المجتمع، فمثلا في دبي نجد أن الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم تبنى أشكالا معمارية مرتبطة بتراث الإمارات، مثل الشراع، في عدد من المباني الكبيرة مثل نادي الجولف وبرج العرب وغيرهما من المباني، على أن الأمر المهم هو أن هذا الشكل أصبح جزءا من الثقافة البصرية العامة، وصار الناس يعيدون استخدامه على مستوى المباني الصغيرة. ينطبق هذا على فكرة استخدام الخيام في مبنى مطار الحجاج في جدة، واستاد الملك فهد وبعض المباني الأخرى، مثل قصر طويق في الحي الدبلوماسي بالرياض، وحدائق الحسين في عمان بالأردن، حتى أن الخيمة (على الرغم من حضورها التاريخي) أصبحت من الثقافة المعمارية المعاصرة على مستوى أفراد المجتمع. ولو عدنا إلى الوراء فسوف نجد أنه في كثير من المدن العربية، خصوصا في بداية الحداثة، قاد مجموعة من الأفراد حركة استيراد الأشكال الأوروبية إلى المدن العربية التقليدية، والتي أحدثت متناقضات كبيرة بعد ذلك في البيئة العمرانية (الشكل 15).



الشكل (14): التفاعل الجماعي في البيئة العمرانية

لا أحد ينكر أن الثقافة العربية واجهت سيلا من التحولات خلال القرنين الأخيرين، وقاد تلك التحولات رجال كثيرون تأثروا بالغرب ونقلوا عنه وأحضروا إلى المنطقة العربية العديد من الأفكار التي لم تكن معروفة، وكان لا بد لهذه الأفكار من أن تتفاعل مع البيئة المحلية العربية، وتذوب فيها تارة وتغيرها تارة أخرى. ربما نحن في حاجة إلى إعادة قراءة العمارة العربية وفهمها في ضوء هذه التحولات الفردية التي قام بها البعض. كما أننا في حاجة ماسة إلى فهم الكيفية التي تطورت بها الأشكال المعمارية في الثقافة العربية، لأنه كان تطورا يعبر عن رغبة جماعية ويلامس الذاكرة المحلية. ولأننا نؤمن بأن كل بيئة محلية طورت أسلوبها في التعامل مع الأشكال المعمارية، لذلك فإننا نتوقع أن نجد مسارات مختلفة للتبني الجماعي للشكل المعماري. ما يهمنا هنا هو أن الأشكال المعمارية تخضع لعملية «التثاقف» Acculturation، التي تعني تقريب الشكل المستورد إلى أقرب شكل محلي. تاريخيا مرت الثقافة العربية بعدة تجارب معمارية تمت فيها عملية التثاقف هذه، ففي مطلع الدولة الإسلامية، وبالتحديد في بداية الدولة الأموية، تم تقريب كثير من الأشكال البيزنطية والفارسية في الشام والعراق إلى الثقافة العربية، وتم تطوير عمارة عربية إسلامية أصلية، من خلال هذا التلاقح والتثاقف. التجربة نفسها يمكن فهمها عندما فتحت القسطنطينية عام 1453، حيث مزجت العمارة العثمانية المبكرة المتأثرة بالعمارة الأناضولية السلجوقية بالعمارة البيزنطية في القسطنطينية، وظهرت العمارة العثمانية المتأخرة التي قادها المعماري سنان. صناعة الشكل المعماري ونمو الهوية حالات متلازمة وديناميكية يمكن من خلالها إنتاج عمارة أصيلة باستمرار. في واقع الأمر إن العمارة العربية المعاصرة لم تمتزج بالعمارة الأوروبية الاستعمارية ولم تطور عنها عمارة أصيلة، ربما لأنه في الحالات السابقة كنا نحن الأقوى، ونحن من نفرض ثقافتنا على الآخر، لكن عندما حاول الآخر فرض ثقافته علينا لم نستجب لذلك وشكلنا مقاومة ثقافية رافضة.



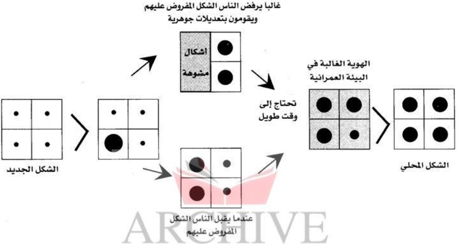
الشكل (15): التفاعل الفردي

4 - 3 - تشكيلات مفروضة وأنظمة غير متوافقة

لقد عانت المدن العربية في الفترة الأخيرة تحولات كبيرة غير مرتبطة بتطلعات سكانها، بل كانت ناتجة عن إرادة سياسية في أغلب الأحيان ترى بعض الحلول العمرانية مناسبة من دون أن تضع اعتبارا لحاجة الناس، وفي أحيان أخرى نتيجة تطلعات رأسمالية قام بها القطاع الخاص لتحقيق مكاسب مادية نتيجة حاجة الناس إلى المساكن. ويبدو كذلك أن الأنظمة والقوانين التي لم تكن نابعة من المجتمع المحلي ومتطورة عنه، بل كانت مستوردة في أكثر الأحيان، أوجدت حالة من اللاتوازن في البيئة العمرانية العربية. ويبدو أن مسارات الأشكال المفروضة على الناس اتخذت طرقا مختلفة، ففي حين أن بعض الأشكال لاقت قبولا عند الناس وتحولت بسرعة إلى جزء من ذاكرتهم المحلية لكونها أشكالا تخاطب - في الأصل - صورا ذهنية يمكن تعريفها في الذاكرة الجماعية، إلا أن هناك أشكالا فرضت على المجتمعات المحلية، وكانت مرفوضة بشكل كامل (وهو ما يمكن مشاهدته في كثير من مشاريع الإسكان وتأثير قوانين البلدية في الأحياء السكنية)، ما دفع الناس إلى التغيير الشامل وإحداث تناقضات عمرانية بصرية لا يمكن أن تخطئها العين لكون الطبيعة البشرية مقاومة لما يتعارض مع قيمها وأسلوبها في الحياة، وتعريف الأشكال المستخدمة في الحياة اليومية بحيث تصبح أشكالا متوافقة مع هذه القيم أمر أساسي. ولأن الشكل المعماري يصعب تغييره ويحتاج إلى تكاليف باهظة نجد أن الناس يقومون بالتغيير بشتى الوسائل، حتى لو كان هذا التغيير سيحدث تشويها بصريا للبيئة العمارية.

إن الناظر إلى البيئات المعمارية في أغلب المدن العربية سوف يشاهد هذه التشويهات البصرية التي تدل دلالة قاطعة على فشل تجربة التحضر التي خاضتها تلك المدن. إذ إن تلك التجربة لم تحاول أن تتفهم الناس وآليات صنع البيئة العمرانية، ولم تحاول أن تتوافق مع الإرادة المجتمعية، بل تحدتها، والنتيجة هي بيئات عمرانية قبيحة. ومع ذلك، فإن الناس مع مرور الوقت لا بد من أن يقوموا بتعريف الأشكال بعد تغييرها وتحويلها إلى جزء من بيئتهم المختزنة. وبالتأكيد فإن هذه العملية قد تأخذ وقتا طويلا لكنها لا بد من أن تحدث. من هذا المنطلق ربما نستطيع إثارة أهمية الوفاق بين التخطيط والعمارة، فالذي نعتقده هنا هو أن آليات تخطيط المدن تغيب عنها الرؤية الاجتماعية العميقة، وهي ما تجعل أي يعمل على مستوى التفاصيل ناقصا ويواجه إشكاليات متعددة. ولعل المشكلة الإدارية التي تظهر بوضوح في المدن العربية هي جزء من المناخ السياسي العام الذي لا يدعم تفعيل المجتمعات المحلية في عملية اتخاذ القرار، وبالتالي فإن البيئة العمرانية، التي هي في الأصل نتيجة لهذه العملية الإدارية، تتحول إلى بيئة متناقضة وقبيحة، لأن إرادة المجتمع (على مستوى التفاصيل التي تصنع الهوية العمرانية الحقيقية) تصطدم بإرادة النظام الإداري (على مستوى التخطيط

والأنظمة التي تصنع الهوية المفروضة)، فيحدث نوع من الصراع تكون نتيجته ظهور متناقضات بصرية واجتماعية تعيشها المدينة العربية المعاصرة على جميع الأصعدة (الشكل 16). والذي يبدو لنا أننا في حاجة إلى مراجعة واضحة ودقيقة لآليات صنع البيئة العمرانية ودفع تلك الآليات لكي تكون نابعة من القرار الاجتماعي المحلي لا أن تكون آليات تتحدى هذا القرار.



الشكل (16): تفاعل الأشكال المفروضة على المجتمع

5 - خاتمة

تقدم هذه الدراسة الهوية على أنها حالة «ديناميكية» لا ماهوية جامدة، كما أنها تربطها بالشكل المعماري الذي قد يُرى أنه تكوين مادي جامد مجرد من المعنى، بينما هو تكوين ينمو ويتحرك ويتهذب تنطبق عليه نظرية هربرت ريد في «تهذيب الأشكال»، عندما قال إن الأشكال تنتقل من الحالة النفعية إلى المقدسة عبر الزمن من خلال إضفاء المعاني عليها. الشكل المعماري يصبح أثيرا لدينا عندما يقترب منا، وعندما يتخلص من نفعيته ويتغلغل في أسلوبنا الخطابي، فالعمارة وسيلة للخطاب غير اللفظي. العمارة تعبر عن الهوية وتقدمها للتعريف بالأنا لا بالآخر، تبرز قدرات وإبداع «الأنا» لا من أجل تحدي الآخر، بل وببساطة شديدة من أجل إرضاء «الأنا». البعد البصري المهيمن في العمارة يجعلها وسيلة لمخاطبة الآخر، وهذا هو الجانب التوصيلي فيها، بينما هي مصنوعة من أجل حماية الأنا ولممارسة حياته اليومية بيسر وسهولة. هذا الشد بين هوية الأنا والرغبة في التواصل مع الآخر هو الذي يجعل الشكل المعماري في حالة

حركة، خصوصا أن تجسيد روح العصر بكل جوانبها مسألة أساسية في التعبير المعماري الوظيفي والبصري، وبالتالي لا مناص من أن تكون الهوية المعمارية «آنية»، وأن الأشكال التي تعبر عن هذه الهوية «آنية» كذلك، مع الإبقاء على الحضور التاريخي الذي يجب أن يظل في تعبير التاريخاني لا أكثر ولا أقل.

ربما وصلنا إلى النقطة التي نستطيع من خلالها تأكيد أن الهوية من المنظور الإبداعي ليست في إنتاج الشبيه، إنما هي إنتاج المختلف. وليست الواحد المتماثل بل الكثير المتنوع. وهو ما يناقض فلسفة الهوية العربية التي ترى أن الهوية المطلقة هي جوهر العقل وماهيته. كما أن الهوية ليست الوعي وحده، إنما هي كذلك اللاوعي. وليست المعلن وحده، وإنما هي أيضا المكبوت المسكوت عنه. وليست المتحقق وحده، إنما هي كذلك المشروع الآخذ في التحقيق، وليست المتواصل وحده بل المتقطع أيضا. وليست الواضح وحده بل الغامض أيضا. وبذلك لا تكون «الأنا» وحدة إلا ظاهريا، إنها عميقة تمزق «الآخر»، المقيم في قرارة «الأنا»، لهذا لا فصل من دون وصل، ولا «أنا» من دون «آخر» والهوية الحية هي في التوتر العلائقي الخصب الملتبس بين الأنا والآخر. من دون ذلك تكون هوية الحجر والشيء لا هوية الإنسان. ومع ذلك فإن الهوية لا تأتي من الداخل وحده، إنها التفاعل الحي المستمر بين «الداخل» و«الخارج»، بحيث يمكن القول إن الهوية ليست في ما ثبت واتضح، بقدر ما هي في ما يتغير، ولم يتضح بعد. يمكن القول، بتعبير آخر، إن الهوية معنى يسكن صورة متحركة دائما. إنها تتجلى في «الاتجاه نحو» أكثر مما تتجلى في «العودة إلى». إنها في التفتح لا في التقوقع، في التفاعل لا في الاكتفاء والانكفاء. وبهذا فإن الهوية ليست موروثا نرثه بقدر ما هي إبداع نحققه. فالإنسان دائما ما يبدع هويته عندما يبدع حياته وفكره (غالي، 2001).

كما أننا نستطيع أن نتجاوز مفهوم الهوية في قالبها التقليدي التي تظهر ككينونة مغلقة وليس الآخر موجودا بالنسبة إليها إلا بقدر ما يتخلى عن هويته ويتحول إليها، فهي إما أن تمجد الآخر، لتتماهى معه، وإما أنها تهجوه لكي تنبذه وتستبعده. فالهوية هنا كيان يتعايش مع الآخر، وهو قائم بذاته لأنه حاجة إنسانية لا تدعي إلغاء الآخر بقدر ما تؤكد الذات. ولعل البحث عن الإبداع عن طريق نقد الهوية هو هدف في حد ذاته تسعى إليه هذه الدراسة، فلم يكن هدفنا أبدا البحث عن هوية عربية معمارية مفتعلة، بقدر ما حاولنا أن نوضح بعض المسارات الطبيعية لتفاعلات تحدث في البيئة العمرانية، ولا نشعر بها على الرغم من أننا نتأثر بنتائجها. هذه التفاعلات هي جزء من رؤيتنا للبيئة العمرانية، فنحن الذين نصنع هذه التفاعلات، ربما في اللاوعي، لكنها على أي حال نتيجة لموقفنا من كل ما يدور حولنا. البحث عن الهوية نراه هنا «وهما»، فالهوية ليست شيئا نبحث عنه بقدر ما هي رؤية تدفعنا إلى العمل.

والذي يظهر لنا أننا في حاجة إلى أن ننظر إلى العمارة المعاصرة في العالم العربي بأسلوب مختلف، فمسألة «التاريخانية» التي تلقى قبولا واضحا بين الصفوة الاجتماعية هي في حقيقتها جزء من الهروب الكبير الذي تعانيه كل المجتمعات العربية التي وجدت نفسها متخلفة في كل شيء، وليس في العمارة فقط. ففي حين أن أغلب المجتمعات التي بدأت تجربة التحضر بعد العالم العربي قفزت قفزات هائلة نرى أن منطقتنا العربية مازالت تعيش الحلقة المفرغة. وفي اعتقادنا أنها لن تستطيع الخروج منها من دون أطروحات نقدية خلاقة تنفض هذا الغبار عن عقولنا. هذه المحاولة النقدية هي جزء بسيط جدا من محاولات كثيرة وعلى كل المستويات يجب أن تبذل لتغيير الوضع المتردي للثقافة العربية، لذلك فهي محاولة تنطلق من مبدأ «وحدة النقد» الذي يعني أن هناك تداخلا بين كل فنون النقد، لذلك فهي مناسبة للتطوير والاستخدام في نقد الفن والأدب والمجتمع بشكل عام (ليس بصورة مباشرة، لكن مع بعض التحوير والتهذيب).

المراجع

المراجع العربية

الدغشي، أحمد محمد (2004)، صورة الآخر في فلسفة التربية الإسلامية، الرياض، وزارة التربية والتعليم، سلسلة كتاب المعرفة (13).

النعيم، مشاري عبدالله (1415هـ) «تغير الفكر المعماري في العالم العربي الأسباب والحلول» ، المنتدى، العدد 136، الإمارات العربية المتحدة.

النعيم، مشاري عبدالله (1996) «وظيفة الرمز في العمارة: رؤية نقدية للعمارة المعاصرة في المملكة»، القافلة، مجلد 45، عدد 50، ص 37 - 42.

النعيم، مشاري عبدالله (1999) «الهوية في وسط متحول: تجربة التغير في البيئة السكنية في المملكة»، ورقة قدمت إلى ندوة الإبداع والتميز في عمارة المملكة خلال مائة عام، وزارة الأشغال العامة والإسكان، الرياض 21 - 1419/10/23 - 7 - 9 فبراير.

النعيم، مشاري، عبدالله (1999) «أزمة الهوية في المدينة الخليجية المعاصرة: دراسة لبعض الخصائص البصرية للعمارة الخليجية»، ورقة قدمت إلى مؤتمر التخطيط والتنمية العمرانية في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، جامعة قطر، 27 - 29 أبريل.

النعيم، مشاري، عبدالله (2000) «تحولات الهوية العمرانية: ثنائية الثقافة والتاريخ في العمارة الخليجية المعاصرة»، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، العدد 263، يناير 2001، ص 97 - 127.

النعيم، مشاري عبدالله (2001، أ) «الهوية كآلية لتوليد الصيغ البصرية في العمارة الخليجية»، مجلة العمارة والتخطيط، جامعة بيروت العربية.

النعيم، مشاري عبدالله، (2001،ب) «تحولات الهوية العمرانية: ثنائية الثقافة والتاريخ في العمارة الخليجية المعاصرة»، مجلة المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، العدد 263، يناير 2001، ص 97 - 127.

النعيم، مشاري عبدالله، (2005، أ) «تأملات في العمارة العربية المعاصرة: مقدمات نقدية مقارنة»، البناء، السنة الخامسة والعشرون، العدد 183، شوال - ذو القعدة 1426هـ/ديسمبر 2005، ص، 78 - 81.

النعيم، مشاري عبدالله (2005، ب) «وقفات نقدية حول العمارة والثقافة: حوار مع المعماري رفعت الجادرجي»، مجلة البناء (الرياض)، العدد 174، فبراير - مارس، ص 52 - 57.

غالي، وائل (2001) الشعر والتفكير: أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مصطفى، غالب (1979) في سبيل موسوعة فلسفية: ديكارت، بيروت، دار ومكتبة الهلال.

المراجع الأجنبية

- Abercrombie, N. et al (1994) The Penguin Dictionary of Sociology London, Penguin Group.

- Al-Naim, M. (1998) "Cultural Continuity: A Mechanism for Managing Future Home Environment, Study of the Fereej System in Hofuf, Saudi Arabia" Paper presented in the 15th Inter-School Conference on Development, 29-31 March (1998), Cardiff, University of Wales.

- Al-Naim, M. (2008 a) "Identity in Transitional Context: Open-Ended Local Architecture in Saudi Arabia", IJAR (International Journal of Architectural Resaerch), Vol. 2, Issue 2, pp. 125-146).

- Al-Naim, M. (2008 b) "Consrviticism Vs. Modernisim: Hesitatnt Urban Identity in Saudi Arabia". Middel Est Institute (Washington, DC), Special Viewpoints "Architecture and Urbanism in the Middle East", pp. 29-33.

- Blee, M. J. (1966) "The Meeting: Man and Man-Made Object, Architectural Implications", In Gyorgy Kepes (ed) The Man Made Object, New York, George Braziller, pp. 76-89.

- Bourassa, S. (1991) The Aesthetics of Landscape London, Belhaven Press.

- Erikson, E. (1980) Identity and the Life Cycle New York, W. W. Norton & Company (first published in.

- Gordon, D. F. (1978) "Identity and Social Commitment", In Hans Mol (Ed) Identity and Religion: International, cross-cultural Approaches, London, SAGE Publication Ltd., 229-241.

- Habrakan, J. (1985) The Appearance of the Form, Cambridge, Massachusetts, Awater Press.

- Hirsch, E. (1982) The Concept of Identity, Oxford, Oxford University Press.

- Mol, Hans (Ed) (1978, a) Identity and Religion: International, Cross-Cultural Approaches, London, SAGE Publication Ltd.

- Morely, David and Robin, Kevin (1993) "No Place Like Heimat: Images of Home (Land) in European Culture", In Carter, Erica, Donald, James & squires, Judith (Eds) Spaces & Places: Theories of Identity and Location, London, Lawrence & Wishart.

- Oliver, P. (1975) Shelter, Sign & Symbol London, Barrie & Jenkins.

- Parsons, T. (1964) Social Structure and Personality, USA, The Free Press of Glencoe: A Division of The Macmillan Company.

- Parsons, Talcott & Bales, Robert F. (1968) (First Published in England in 1956) Family Socialization and Interaction Process, London, Lowe & Brydone (Printers) Ltd.

P- etroski, H. (1993) The Evolution of Useful Things, London, Pavilion Books Limited.

- Rapoport , A. (1969) house form and culture, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, INC.

- Rapoport , A. (1973) "Images, Symbols and Popular Design", International journal of Symbology (USA), Vol. 4, No. 3 (November), pp. 1-12.

- Rapoport, A. (1982) The Meaning of the Built Environment: A Nonverbal Communication

Approach Tucson, The University of Arizona Press.
- Rapoport, A. (1990) "Levels of Meaning and Types of Environment", In Y. Yoshitake, R. Bechtel, T. Takahashi and M. Asai (Eds) Current Issues in Environmental-Behavior, Tokyo, University of Tokyo, (see Rapoport A. (no date) Thirty Three Papers in Environment-Behavior Research, Newcastle upon Tyne, The Urban International Press), pp. 513-528.
- Shaffir, William (1978) "Witnessing as Identity Consolidation: The Case of the Lubavitcher -
- Chassidim", In Hans Mol (Ed) Identity and Religion: International, Cross-Cultural Approaches, London, SAGE Publication Ltd., pp. 38-57.

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

التقاليد المبتدعة وإعادة التشكل: رؤية لقضايا الثبات والتغير وإعادة الإنتاج

د. سماح أحمد فريد (*)

لعل المحافظة على التقاليد وصيانتها من العبث تعد إحدى المشكلات التي تواجه جميع المجتمعات في تطورها الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، فكل جيل يعمل على نقل ما تعلمه من تراث الأسلاف إلى الجيل التالي، فإذا ما حاول أحد الخروج عن دائرة التقاليد الموروثة فإنه يتهم بالمروق والعصيان والكفر بتراث الأجداد.

وبهذا المعنى أصبحت التقاليد الموروثة تمثل قيدا على حريات الأفراد وإبداعاتهم الفكرية، وهو الصراع الذي أخذ عنوان الصراع بين الأصالة والمعاصرة قضيته الأساسية، ففي ظل التحولات الثقافية الواسعة التي تميز عصر الثقافة العالمية، تواجه الثقافة الشعبية تحديات خطيرة، حيث تحولت نظم اجتماعية واقتصادية لتكتسب سمات تميز نظم الغرب، كما طرأت تبدلات واضحة على إبداع وتذوق الأدب والفنون في تلك المجتمعات. وبناء على ما سبق، تبرز الحاجة إلى إعادة قراءة قضايا الحداثة، وتأثيراتها المختلفة في التقاليد الموروثة، سواء بالحذف أو بالإضافة أو بالتغيير أو بإعادة الإنتاج والتشكل من جديد. كما يهدف البحث إلى إعادة قراءة بعض قضايا التراث والتفرقة بينه وبين التقاليد الموروثة؛ بهدف إبراز الجوانب الثقافية المتعلقة به، وتأكيد ضرورة معالجته بفكر متفتح ومفتوح، وكذلك متوائم مع متطلبات العصر في مجتمعاتنا العربية.

(*) مدرس بقسم الاجتماع - كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر.

جدل التراث والتحديث: قراءة أنثروبولوجية

لم يختلف علماء الأنثروبولوجيا بشأن مصطلح من المصطلحات قدر اختلافهم على مفهوم الحداثة وعلاقته بمفهوم التراث، حيث تضاربت وجهات النظر والمنطلقات النظرية والخلفيات الأيديولوجية التي تم تحليل المفهوم في ضوئها. وفي إطار ذلك، اضطلع علما الاجتماع والأنثروبولوجيا في الفترة الأخيرة بمحاولة الإجابة عن بعض التساؤلات، كالتساؤل عن آليات الحداثة، وعن الأسباب الرئيسية التي تدعو إلى القول إن الحداثة هي الطريق الموصلة إلى العالمية في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فضلا عن التساؤل عن إمكان احتفاظ المجتمعات المحلية بهويتها وذاتيتها الثقافية وتراثها الديني كنظم ثقافية في ظل محاولات الهيمنة وفرض السيطرة الثقافية والاجتماعية التي تمارسها المجتمعات المتقدمة على بعض دول العالم الثالث. جدير بالذكر أنه قد برزت في الآونة الأخيرة بعض المحاولات المعاصرة التي ناقشت تأثيرات ثقافة التحديث في الثقافات الموروثة لبعض المجتمعات، والتي قد تتضمن، ليس فقط تغييرا من بعض جوانبها، أو خلق وظائف متجددة لهذه العناصر الثقافية، أو تحويلها إلى عناصر تستمد قيمها من ثقافة التحديث، وإنما أيضا تحويرها وإعادة تشكيلها من جديد كي تتماشى مع ثقافة التحديث، وما يعنيه ذلك من تشويه لبعض التقاليد الموروثة في الملامح العامة أو في الأدوار المناطة بها، كما سيتضح في الجزء التالي من البحث.

وقد طور بيار بورديو Pieere Bourdi [1] هذه التحليلات في معرض نظريته عن صناعة الثقافة، فقد اعتمد على ربط أفكاره النظرية بالأبحاث الإمبريقية التي تستمد وجودها من الحياة اليومية، وتصنف أعمال بورديو من جانب علماء الاجتماع ضمن فرع علم الاجتماع الثقافي، أو كنظرية متخصصة في الممارسات الثقافية، نظرا إلى ما انطوت عليه من قضايا متشابكة تتصل بثقافة المجتمعات، وكيفية استخدامها لتبرير بعض الأوضاع داخل المجتمعات الرأسمالية، ومفتاح النظرية الثقافية عند بورديو هو مصطلح الـ Habitus، أي العادة أو الاعتياد على فعل شيء ما، ويقصد بها مجموعة الأبنية المنتظمة من العادات التي تساعد على خلق وسائل وأدوات متجددة تساعد الأفراد الفاعلين على القيام بممارستهم الثقافية المختلفة لتحقيق بعض الوظائف التقليدية، وقد يحدث في هذه الحالة أن تنشأ حالة من التكيف الثقافي بين الوظائف القديمة للعادات وبعض العناصر الجديدة الداخلة على العادة من دون إخلال بالـ Habitus، ويرتبط بهذا المفهوم مفهوم آخر وهو الاستدماج أو التطبيع الاجتماعي لعادات الإنسان التي يقوم بممارستها في حياته اليومية، وتتيح له التصرف سواء عن وعي أو من دون وعي، ومن ثم فإن الـ Habitus يتكون من خلال الاستدماج الجمعي للمعايير والتعبيرات الرمزية الخاصة بكل فئة أو طبقة أو جماعة اجتماعية، ويقوم مثل هذا الاعتياد

على نقل هذه الممارسات إلى الأجيال اللاحقة[2]. وينتقل بورديو بعد ذلك إلى طرح مفهومين كانت لهما الصدارة في نظريته وهما مفهوم المجال Field، ومفهوم الممارسة Practice، ويشرح ذلك بقوله إن هناك العديد من المجالات المفضلة لدى الناس، التي تعبر عن وجود اختلافات وفروق في وظائف الممارسات، وكذلك ملامحها العامة، ويمكن ملاحظة ذلك بصورة أدق داخل الأعمال الفنية، لذا فقد تتنوع الممارسات الثقافية وفقا للفروق الفردية بين الأفراد، مما قد يسهل حدوث مرونة في أثناء القيام بالممارسة ذاتها. يجدر التأكيد هنا أن الممارسة لا تنحصر في نشاط بعينه، فقد تكون حرفية أو فنية أو رياضية أو غير ذلك، ويعد هذا المفهوم جوهريا في أثناء تفسير عمليات التغير الثقافي داخل المجتمعات الرأسمالية[3].

الجدير ذكره أن تحليلات بورديو للممارسات الرمزية جاءت متوافقة مع تحليلاته عن تغير الثقافة بما تشمل من معتقدات وعادات وممارسات، وبصفة خاصة تلك الممارسات التقليدية، ففي ظل اقتصاد السوق وهيمنة ثقافة الحداثة، التي يشهدها العالم الحديث، وسيادة معاييرها على جميع العلاقات الاجتماعية، بدأت تندثر بعض القيم التقليدية أو التراثية التي كانت تحبذ فعل العطاء المجاني والتضامن والتكافل الاجتماعيين، وحلت محلها قيم أخرى تعظم المنفعة والأنانية والمصلحة المادية لتعبر عن أخلاق السوق والقيم المادية التي تتنافى بطبيعة الحال مع أخلاق النية الصافية حتى أصبحنا نعيش في جزيرة من المصالح، وصارت أحاديث الناس وسمرهم في المجالس هي التفاخر والمباهاة بما يمتلكونه وما يجودون به، فضلا عن تداخل سمة الازدواجية مع السمات السابقة، وسيطرتها على عقول الأفراد بين الحقيقة الذاتية والحقيقة الواقعية لعلاقة الأفراد بعضهم ببعض[4]، كما وجه بورديو اهتمامه إلى الرأسمالية، فبدأ تصنيفها وفقا لأربعة أنماط كالرأسمالية الاقتصادية والرأسمالية الاجتماعية، التي تشتق غالبا من علاقات المساندة الاجتماعية، والرأسمالية الثقافية، التي تتضمن المعرفة والمهارات والتعليم والتطبيق الاجتماعي، والرأسمالية الرمزية، التي من أهم مقوماتها فكرة الشرف الاجتماعي، كما يمثل مصطلح البريستيج أهم أنماطه[5].

وقد استخدم بورديو هذه المفاهيم في معرض تناوله لميكانيزمات ابتداع التقاليد أو آليات إعادة تشكلها؛ محاولا ربطها بالتغيرات الاجتماعية والاقتصادية في العالم الحديث، ففي ظل التغيرات الاجتماعية والاقتصادية المصاحبة لتطور نظم الرأسمالية العالمية، انطوت الممارسات التراثية على عدة أبعاد تعكس الملامح المميزة للثقافة في المجتمعات الرأسمالية، فضلا عن تغير السلوك الاجتماعي المصاحب للممارسة ذاتها، وبناء على هذا الطرح النظري فإن كل الممارسات الثقافية والتراثية تتحدد وفقا للطبقة الاجتماعية المسيطرة في المجتمع، لذا تعد نظرية بورديو واحدة من أهم إعادة إنتاج الطبقة من خلال الرأسمالية الثقافية والرمزية، وكذلك من النظريات التي تركز على أهمية العوامل الثقافية أو الدور الثقافي في المجتمع، في

تشكيل قواعد السيطرة الرأسمالية، وتلعب مصادر الثقافة وأدواتها وممارساتها هنا الدور الأكبر في حفظ عمليات المنافسة بين الأفراد والجماعات، كما تلعب دورا ثانيا في تموضع الأفراد والجماعات في طبقات متباينة وأوضاع متنافسة، إن الثقافة هنا مصدر قوة، إنها تشمل الوعي الثقافي والإنجاز الجيد والسلوك المرن والتعليم المهار[6].

كما يعد تيودور أدورنو Odorno واحدا من الذين اهتموا بالتغير الثقافي في ظل المجتمعات الرأسمالية، وقد استخدم أدورنو مفهوم صناعة الثقافة، وكذلك مفهوم إعادة الإنتاج الثقافي ليوضح الدور الذي تلعبه الممارسات والنظم الثقافية المختلفة في تأمين السيادة الاقتصادية والسياسة للرأسمالية الحديثة، فمن خلال عمليات صناعة الثقافة تسيطر قيم إعادة الإنتاج في المجتمعات الرأسمالية على المنتجات الثقافية، ولا يقتصر الأمر هنا على السيطرة فقط، بل يمتد ليشمل عمليات تغيير وتحوير المنتجات الثقافية وإعادة تنظيمها من جديد كي تتلاءم مع القيم النفسية للسوق، وقد تناول أدورنو هنا إشكالية تغير صناعة الموسيقى بوصفها أحد الأشكال الثقافية، وخلص منها إلى بعض النتائج التي استطاع أن يعممها على كثير من المنتجات الثقافية الأخرى، لا سيما الفنية منها، فقد فرق بين كل من الموسيقى التقليدية أو التراثية والموسيقى الحديثة، فالموسيقى التقليدية تقوم على محورين أساسيين هما التأسيس الفردي والتأسيس المتوارث، كما أنها تتطلب الاهتمام بتفاصيل العمل الفني ككل، ووظيفة كل قطعة موسيقية داخل الكل، ويتمثل التأسيس الفردي هنا في اعتقاد الفرد أنه يسمع شيئا جديدا ومختلفا، فضلا عن وعيه بشكل مختلف عن وعي الآخر، مما يعطي القطعة الفنية جمالها الفردي الخلاق، وفي مقابل ذلك ظهر اتجاه آخر يدعو إلى استخدام الآلات والتقنية الحديثة في مجال الموسيقى، الأمر الذي أدى إلى وجود أعمال موسيقية حديثة مأخوذة من بعض القطع التقليدية بشكل متناثر يفتقد المعنى والوظيفة، ويهتم فقط بكيفية استخدام التكنولوجيا المتطورة دون الاهتمام بالحس الجمالي والذوقي للقطع الموسيقية التقليدية[7].

ويعزز أدورنو مقولاته بتحليل ما أسماه الطابع المزدوج للممارسات التراثية كالفنون التراثية على سبيل المثال، أو الوظيفة المزدوجة للأشكال الفنية التقليدية، فقد نظر إلى منتجات الصناعة الثقافية بما يندرج تحتها من أشكال فنية على أنها انعكاس لهيمنة بعض المؤسسات السياسية والاقتصادية في العالم المعاصر أكثر من كونها وظيفة جمالية فنية، فضلا عن كونها وسيلة للتبادل الاقتصادي أكثر من كونها إشباعا لاحتياجات حقيقية أو استجابة لمعان عاطفية ووجدانية، وأحيانا نجد أدورنو يشدد على عملية اختزال كثير من الرموز والمعاني الجمالية والاجتماعية للأعمال الفنية المتوارثة وتشوهها وكذلك افتقارها إلى المعاني الإبداعية، ويقول في هذا الصدد: «لا تنكر الحداثة مثلما تفعل ذلك الأساليب والممارسات الفنية السابقة، إنما تنكر التقليد بوصفه تقليدا، وهي في ذلك لا تفعل سوى تأييد المبادئ البرجوازية والتي ترتبط

بالطابع البضائعي للمجتمع البرجوازي، كما تؤيد وترسخ النموذج الغربي - كأسلوب في الحياة - القائم على العصرية والمتعة بمنجزات التكنولوجيا داخل العمل الفني التقليدي، الأمر الذي أدى إلى وجود أعمال فنية حديثة مأخوذة من الأساليب السابقة عليها وتنطوي على أجزاء غير مترابطة، تخلو من المعنى والوظيفة، نظرا إلى الاهتمام الزائد بالتفاصيل التقنية على حساب القيمة الفنية[8].

كما دعا أدورنو إلى تحليل ما يسمى ممارسات المجتمعات الصناعية المتقدمة، التي تحاول نشر وسائل اجتماعية وممارسات حديثة للسيطرة بها على الدول الأضعف، وبناء عليه فمن الضروري أن نبحث في تنظير التأثيرات الثقافية للتكنولوجيا الحديثة في الأعمال الفنية، فقد أفرزت لنا تلك المجتمعات الصناعية أخلاقا براجماتية تنظر إلى الفن والفنون التراثية بصفة خاصة على أنها وسيلة للسيطرة السياسية، ومن ثم فقد اندمج الفن بالسياسة، وأحيانا يتم توجيهه وفقا لمعطيات السياسة وقوانينها المتغيرة، ومع ذلك فمازالت بعض الأعمال الفنية محتفظة بروحانيتها وطبيعتها وعموميتها بين الناس، على الرغم من عمليات التغير وإعادة التشكل[9].

وجاءت نظرية أنتوني جيدنز Antony Giddens أكثر تحديدا في نظرته إلى الممارسات التراثية أو التقليدية وعلاقتها بكل من العولمة والتحديث، فالعولمة في رأيه تتمثل في مجموعة معقدة من العمليات التي يحركها مزيج من التأثيرات السياسية والاقتصادية، إنها تغير من الحياة اليومية خاصة في الدول النامية من خلال ما تخلفه من نظم وقوة عالمية، كما أنها تعمل على تغيير المؤسسات في المجتمعات التي نعيش فيها، ويرى جيدنز أن مرحلة ما بعد الحداثة هي نسخة راديكالية من الحداثة، كما بينها وبين العولمة، فالعولمة هي محاولة نشر قيم التحديث من النطاق المجتمعي الضيق إلى المجتمع العالمي الكبير، ويشير جيدنز إلى العولمة على أنها عمليات إعادة تشكيل العلاقات الاجتماعية على المستوى العالمي بطرق تجعل القضايا والاهتمامات المحلية، وكذلك الأحداث والمواقف، تتشكل بفعل الأحداث التي تقع على مستوى العالم، وبصفة خاصة القوى المسيطرة منه[10].

أما الحداثة التي ظهرت في بيئتها الطبيعية في الغرب، فقد شكلت انقطاعا مع تقاليد الماضي ونماذج فكره وتراثه، إلى درجة أن أصبحت علاقة الانقطاع مع التراث أحد الملامح البارزة في مفهوم الحداثة، فكل الممارسات التي تجري في حياتنا تكون في الغالب عالمية في دلالاتها، حتى عادات الطعام نجدها ترتبط ارتباطا وثيقا بمنتجي الطعام الذين يعيشون في العالم الرأسمالي.

وهكذا تجذبنا قوى التحديث إلى أسفل، بحيث تخلق أشكالا جديدة للطلب وإمكانات مستحدثة لتجديد الهويات المحلية[11].

أما عن موقف جيدنز من التقاليد الموروثة في الوضع الحالي، من اختراق ثقافة الحداثة لجميع النظم الاجتماعية، فهو يرى أن تراجع قوة التقاليد قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالتجديد التكنولوجي، فقد كانت التقاليد تحصر الحاضر في الماضي، وتعظم قيمة الخبرة المكتسبة عبر الزمن، ومع حدوث التغيرات الاجتماعية والاقتصادية تداعت هذه الخبرة وانحسرت التقاليد والعادات من حياتنا، وتحرر الأفراد من ثوابت الماضي، وقد تمخض عن ذلك أن ظهرت النزعة الفردية الجديدة التي ارتبطت بتأثير العولمة بمفهومها الشامل أكثر من كونها أثر من آثار نظام السوق، وبدلا من النظر إلى عصرنا على أنه عصر تحلل أخلاقي فإنه من الأفضل أن ننظر إليه على أنه عصر تحول أخلاقي، وإذا كانت النزعة الفردية ليست هي النزعة الأنانية فليس لها الخطر نفسه على التضامن الاجتماعي، لكنها تعني أننا يجب أن ننظر إلى أساليب جديدة لخلق هذا التضامن، وذلك من خلال تأسيس حياتنا بشكل أكثر نشاطا مما كان لدى الأجيال السابقة[12].

وينتقل جيدنز بعد ذلك إلى مناقشة العلاقة بين التقليدية والحداثة، ففي مقاله المعنون بـ «الحياة في المجتمع التقليدي» (عام 1994) حلل أنتوني جيدنز طبيعة التراث وكيفية ابتداعه في المجتمعات الحديثة، حيث يذكر أن التراث له مضمون مزدوج أخلاقي وعاطفي، ومن خصائصه أنه يتعلق بتنظيم الماضي في علاقته بالحاضر، وعلى الرغم من ذلك نجد أن لقوى التحديث تأثيرا مباشرا وفعالا في المجتمعات المحلية وتقاليدها الراسخة، حيث تقوم بعمليتين أساسيتين إحداهما تفريغ المجتمعات المحلية من تراثها الراسخ، الذي يمثل عناصر ثقافية أصيلة، والأخرى إضفاء الطابع السلعي والتجاري على أشكالها وتقاليدها التراثية، وقد لا تقتصر عملية الإضفاء هنا على السلع والمنتجات التراثية فقط، بل تمتد لتشمل الحيز العمراني أو البيئة التي يعيش فيها هذا التراث، بحيث أضحت هذه البيئة العمرانية مفرغة من الشكل الجمالي لها، فضلا عن مصادرة جميع أشكال الخبرات الإنسانية التي كانت متأصلة في نسيج الحياة الاجتماعية، وبفضل تلك العمليات الديناميكية تتغلب الأنشطة الاقتصادية والجوانب التقنية على جميع الأشياء المتعلقة بالتراث، بدءا من الأدب والفن ووصولا إلى كل الأساليب الشاعرية في الوجود الإنساني، وينتقل جيدنز بعد ذلك إلى مناقشة ميكانيزمات ثبات الموروثات الثقافية في ظل تعاظم قوى التحديث والعولمة، ومن ثم يدعو إلى إعادة صياغة مفهوم الاستمرارية وتطوير التماسك الاجتماعي في عالم يتسم بالتحول المقلق، وتؤدي فيه طاقات التجديد العلمي والتكنولوجي غير القابلة للتنبؤ الدور الأهم، ثم يقترح شعارا رئيسيا للسياسة الجديدة هو «لا حقوق دون مسؤوليات»، حيث تتحمل الحكومة مجموعة متكاملة من المسؤوليات تجاه مواطنيها، بما في ذلك حماية المعرضين للخطر والحماية الاقتصادية للسوق المحلية في ضوء تعاظم التجارة الحرة والأسواق العالمية، ثم يختتم جيدنز مقولاته بأن قوى

التحديث قد تؤدي دورا رئيسيا في عمليات ابتداع التقاليد وإعادة تشكيلها وفقا لمقتضيات الحداثة ومتغيراتها[13].

التقاليد المبتدعة بين ثقافة الموروث وثقافة التحديث

نطالع في الكتابات الأنثروبولوجية المعاصرة محاولات طيبة لتعريف النزعة التقليدية، ويقترحها هولتكرادش اعتمادا على ريتشارد فايس قائلا: التقليدية هي الاقتصار العاطفي على التراث أو الاستعداد البشري للولاء له، خاصة في ما يتعلق بالمعتقدات التقليدية، وكما يقول فايس «إن التراث لا يرتبط بالأشياء، إنما بالإيمان بالتراث الذي يمثل صفة روحية بالإنسان لا يمكن استئصالها»، ومن خلال هذا الإيمان بالتراث أو الالتزام بالتراث على ذلك الموقف الروحي الفكري عند الإنسان الذي يعد شيئا ما أو فعلا ما أو أي مظهر (أي عنصر تراث) قيما أو سليما أو صحيحا لمجرد أنه ينتمي تقليديا، إلا أن درجة التقليدية تختلف من مجتمع إلى آخر، فعلى سبيل المثال هناك ميل إلى ازدياد التقليدية في جماعات الفلاحين الزراعية عنها في الجماعات الأخرى، ونخلص من هذا أن التقليدية نزعة ترمي إلى الاحتفاظ بالماضي والاعتداد بما خلفه الأقدمون وباسمها تم الإبقاء على كثير من النظم والعادات، وتحتمي التقليدية بالسياسة أحيانا، فهي مع الملكية ضد الجمهورية، وبالدين أحيانا أخرى، فهي مع الكاثوليكية ضد البروتستانتية، كما أنها تلجأ إلى الجماهير عادة لأنها أقرب إلى المألوف وألصق بالواقع[14].

ونلاحظ بالنسبة إلى التقاليد الموروثة والنظم المكونة للأفعال الإنسانية أن الذي يتوارث ليس هو الأفعال الملموسة العينية، فهذا شيء مستحيل، فالفعل بعد أن يؤدي دوره وينتهي لا يعود له وجود، والأفعال الإنسانية هي أسرع الأشياء قابلية للزوال، وهي لا تدوم أكثر من الزمن المقرر لأدائها الفعلي، وبعد ذلك قد تنتهي، أما الأجزاء القابلة للنقل والتوارث من تلك الأفعال فهي نماذج الأفعال أو صورها التي تنطوي عليها بشكل ضمني أو تقدمها إلى الآخرين، وكذلك المعتقدات التي تفرض ممارسة هذه النماذج أو توصي بها أو تنظمها أو تسمح بها، أو على العكس قد تحظرها، أيضا الأشياء التي تخلفها الأفعال المعنية أو مجموعات الأفعال المرتبطة ببعضها أو المترابطة والمتمثلة في الظروف التي سوف تمارس في ظلها تلك الأفعال في ما بعد، والصور المختزنة عنها والوثائق التي تسجل ما كانت عليه ومتى وقعت هذه الأفعال، كما قد تتضمن بعض المعايير أو التعليمات التي تنظم ممارستها في المستقبل، ومن ثم فإن الصورة التي يتم توارثها لعصر دارس ماض أو لشخصية تاريخية تمثل جزءا من التراث بالقدر نفسه الذي تمثله العادة القديمة التي مازالت تمارس أو شكل من أشكال التعبير اللغوي الذي مازال مستخدما. ويلاحظ أن أولئك الذين يتقبلون التراث لا يحتاجون إلى أن يسموه تراثا؛ فتقبله والتسليم به قد يكون أمرا بديهيا في نظرهم، فهو الماضي المتجسد في الحاضر، ومن

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

ناحية أخرى فإن مصطلح التقليد المبتدع يعني مجموعة من الممارسات التي تخضع خضوعا صريحا أو ضمنيا للقواعد المتفق عليها في المجتمع وتتسم بطبيعة طقسية أو رمزية، وتستهدف غرس قيم ومعايير سلوكية عن طريق التكرار، وتدل ضمنيا وبطريقة تلقائية على أن لها امتدادا في الماضي واتصالا به، وفي الحقيقة فإن هذه المجموعة من الممارسات تحاول أن تنشئ لنفسها اتصالا بماض تاريخي ملائم لطبيعتها، وفي محاولتها هذه نراها تحرص على الالتزام بالمعايير والقواعد نفسها التي كانت متبعة في الزمن البعيد كلما كان ذلك ممكنا[15].

والتقليد بهذا المعنى مصطلح يتعين علينا أن نميزه عن العادة الاجتماعية التي تحكم بعض المجتمعات التي تسمى مجتمعات تقليدية أو محافظة، فهدف التقاليد بسماتها المميزة - بما في ذلك التقاليد المتبعة - هو الثبات، حيث يفرض الماضي الذي ينسب إليه عدد من الممارسات الثابتة المتفق عليها. ومن هذه الممارسات ما يتخذ صورة الترديد أو التكرار، أما العادة الاجتماعية فإن لها في المجتمعات وظيفة مزدوجة في أنها لا تعوق الابتكار أو التغيير إلى حد ما، على الرغم من أن شرط اعتمادها أن تبدو متوافقة مع العادات الاجتماعية الأقدم منها، إن لم تُفرض عليها قيود حقيقية، والذي تفعله العادة الاجتماعية هو أنها تمنح أي تغير مرغوب فيه أو مقاومة للابتكار قوة الإقرار والموافقة التي حصلت عليها العادات السابقة، وكذا الاستمرارية الاجتماعية والقانون الطبيعي كما يعبر عنه التاريخ، والحقيقة أن العادة الاجتماعية لا يمكن أن تظل جامدة غير قابلة للتغير؛ ذلك أن الحياة - حتى في المجتمعات المحافظة على التقاليد - لا تبقى جامدة وثابتة على حال، والقانون العرفي أو القانون العام المبني على الأعراف والعادات الاجتماعية لايزال يبدي هذه التوليفة من الصفات التي تجمع في جوهره بين كل من المرونة والولاء الشكلي للعادات القديمة السابقة عليه، وثمة فارق آخر بين التقليد والعرف، الذي لا يؤدي مهمة طقسية أو رمزية في حد ذاته مع أنه قد يكتسب هذه الصفة بصورة عرضية غير مقصودة، فالممارسات الاجتماعية التي ينفذها الناس بصورة متكررة تميل إلى أن تكون لنفسها مجموعة من الأعراف والعادات، قد تصاغ بناء على ما هو واقع فعلي أو ما هو قانون شرعي، وذلك بغرض نقل هذه الممارسات الاجتماعية إلى أفراد آخرين ليأخذوا بها، وتمكينهم من تطويرها بيسر وسهولة، وهذه الحقيقة تنطبق على الممارسات الجديدة على الناس وغير المعروفة لهم سلفا بقدر ما تنطبق على الممارسات المألوفة لهم منذ أمد بعيد. وتأسيسا على ما سبق، فقد تعرضت المجتمعات منذ الثورة الصناعية - ولاتزال تتعرض بصورة طبيعية - لضغوط تفرض عليها أن تخترع أو تنشئ أو تطور شبكة من مثل هذه الأعراف والعادات بمعدل أسرع مما كانت تقوم به المجتمعات السابقة، وبقدر ما تقوم هذه الأعراف بدورها على خير وجه عندما تتحول إلى سلوك معتاد أو إجراء تلقائي أو حتى فعل انعكاسي، فإنها تحتاج بالضرورة إلى الثبات وعدم التغير، وهو الأمر

الذي قد يقف عقبة في طريق الشروط الأخرى للممارسة، وقد يحد من كفاءة هذه الأعراف في التعامل مع الاحتمالات والطوارئ غير المنظورة أو غير المؤكدة، وهذا واحد من أوجه الضعف المعروفة جيدا في الممارسات التي تنظم السلوك في هيئة روتينية متكررة، أو التي تخضعه للبيروقراطية، بما فيها التمسك بالشكليات الجامدة، خاصة إذا حدث هذا الأمر عند المستويات الدنيا من طبقات المجتمع (المهمشين)، التي ينظر فيها عموما إلى أسلوب الأداء الثابت باعتباره الأكثر كفاءة من غيره[16].

ويُستعمل مصطلح التقليد المبتدع بمعنى عام واسع، وإن كان لا يخلو من الدقة، فهو يشمل كلا من التقاليد التي تم ابتداعها فعلا، وتلك التي تم إنشاؤها وأخذت شكلا مؤسسيا، وتلك التي تنشأ بطريقة يتعذر تتبع مسارها خلال مرحلة زمنية قصيرة يمكن تحديد تاريخها، ربما خلال عدة سنوات قليلة، والتي تثبت نفسها وترسخ قواعدها بسرعة بالغة، ويعد الاحتفال الملكي في بريطانيا بعيد الميلاد والذي يذاع بالراديو (بدأ بثه العام 1932) مثالا للنوع الأول من التقاليد، كما يعد الاهتمام بالمباراة النهائية في مباريات الكأس التي ينظمها الاتحاد البريطاني لكرة القدم، وتطور الممارسات المرتبطة بها، مثالا على النوع الثاني من التقاليد، ومن الواضح أن كل هذه التقاليد ليست دائمة أو مستمرة بالدرجة نفسها، بيد أن مسألة ظهورها وترسيخ قواعدها هي التي تستأثر باهتمامنا الرئيسي هنا، وفي واقع الأمر تعد عملية ابتداع التقاليد في جوهرها عملية من عمليات إضفاء الطابع الرسمي والطقسي على سلوك مستحدث، عن طريق الرجوع بهذه التقاليد إلى أصول في الماضي ونسبتها إليه، حتى لو جرى ذلك بوساطة التكرار، ويحدث هذا الابتداع عندما تحدث تغيرات كبيرة وسريعة، كما يحدث بوتيرة أسرع عندما يؤدي التحول السريع للمجتمع إلى إضعاف أو تحطيم الأنماط الاجتماعية للتفكير والسلوك التي صيغت من أجلها التقاليد القديمة، منتجا بذلك أنماطا اجتماعية جديدة تتعارض مع تلك التقاليد القديمة، يضاف إلى ذلك أن حدوث الابتداع مرتهن بإخفاق تلك التقاليد القديمة، وعجز القائمين على نقلها أيضا من جيل إلى جيل عن إثبات القدرة على التكيف والمرونة مع الأوضاع الجديدة بكفاءة وفاعلية. على أن التحديث بالنسبة إلى أساليب الأعراف القديمة يتم باستخدامها في الظروف الجديدة لتحقيق أغراض جديدة مغايرة لوظائفها الأصلية المناطة بها، التي تمت ممارستها في الماضي بناء على هذا الغرض، والأمر الأكثر إثارة للاهتمام هو ذلك الاستعمال للأدوات القديمة في بناء وصياغة تقاليد مستحدثة ذات نمط جديد، ومن أجل أهداف جديدة تماما، ومما يساعد على هذه العملية وجود مخزون كبير من أمثال أدوات هذا الماضي الذي يعيش عليه أي مجتمع، وكذلك تلك اللغة الفضفاضة التي تستخدم في التعبيرات والممارسات ذات الطابع الرمزي، وفي التواصل بين الناس، وهي مصادر متاحة للمجتمع دائما، مما يمكن لأفراده أحيانا سهولة تحميل التقاليد المتسحدثة على

أصول قائمة من التقاليد القديمة لتستمد منها أسباب النمو والبقاء، وفي أحيان أخرى يتمكن ذلك المجتمع من أن يركب ويستنبط التقاليد المستحدثة باستعارة جزئياتها من تلك المستودعات العامرة بالطقوس والشعائر الرسمية ومجموعات الرموز، ويذهب البعض في هذا الصدد إلى أنه حينما تظهر التقاليد المستحدثة فإن ذلك لا يرجع غالبا إلى أن طرائق العيش القديمة لم تعد نافعة محببة أو أنها فقدت القدرة على الحياة والاستمرار، لكن لأن الناس قد يتعمدون هجرها أو يكفون عن ممارستها[17].

ومن الممكن أن نختتم تلك المناقشات ببعض الملاحظات العامة عن التقاليد المبتدعة التي ظهرت منذ الثورة الصناعية وحتى الآن، والتي يبدو أنها تنتمي إلى ثلاثة أنماط متداخلة متراكبة:

أ - التقاليد التي تعمل على تثبيت التماسك الاجتماعي أو العضوية في الجماعات، أو تعمل على التعبير عن هذه الأمور بأسلوب رمزي، سواء أكانت هذه الجماعات في صورة مجتمعات حقيقية أم اصطناعية.

ب - التقاليد التي تعمل على تثبيت النظم الاجتماعية وأوضاع السلطة الحاكمة أو العلاقات بين جزئياتها، أو تعمل على إضفاء الشرعية عليها.

ج - التقاليد التي تهدف أساسا إلى التنشئة الاجتماعية للأفراد، وإلى غرس العقائد ومنظومات القيم والأعراف في سلوكهم، وبنظرة تحليلية متفحصة لهذه الأنماط يتضح أن تقاليد النمط «ب» والنمط «ج» مبتكرة تتوارثها الأجيال، فالنمط «أ» هو النمط السائد، وذلك في حال إذا ما نظرنا إلى الوظائف الأخرى للتقاليد باعتبارها كامنة في أو نابعة من معنى التوحد مع الأمة، وقد أدت ظاهرة الحراك الاجتماعي مع الحقائق الحاكمة للصراع بين الطبقات مع الأيديولوجيا السائدة إلى الحد من الانتشار الواسع للتقاليد التي تهتم بربط أفراد الجماعة بعضهم مع بعض، وإلى الحد من ظاهرة انعدام المساواة في الكيانات الهرمية الرسمية كما في الجيوش، وهذه الحقيقة لا تؤثر في تقاليد النمط «ج»، لأن عملية التنشئة الاجتماعية العامة التي يقوم بها المجتمع ككل غرست القيم نفسها في كل مواطن وفي كل عضو من أعضاء الأمة، وإذا سلمنا بأن التقاليد المبتدعة التي ظهرت لكفالة التنظيم الاجتماعي داخل الجماعات الخاصة ذات المصالح المشتركة كانت هي النمط الأساسي لجميع التقاليد المبتدعة في ما بعد، فإن طبيعتها تبقى مجالا جديرا بالبحث، ويتضح مما سبق أن هناك فارقا واضحا بين التقاليد القديمة والمبتدعة، فالتقاليد القديمة ذات طبيعة نوعية وليست عامة، وتربط بين الممارسات الاجتماعية برباط وثيق. أما التقاليد المبتدعة فإنها تميل إلى أن تكون ذات طبيعة عامة تماما وموقفها مبهم وغامض في ما يختص بالقيم والحقوق والمسؤوليات التي تغرسها في أعضاء الجماعات، كالوطنية والولاء والواجب وأداء الدور وما شابه ذلك[18].

وفي بعض الأحيان قد تعد التقاليد المبتدعة استجابات للمواقف الجديدة أو ردود أفعال تتخذ شكل الانتساب إلى مواقف قديمة، أو التي تنشئ ماضيها الخاص بها، وذلك من خلال تكرار ذكر هذا الماضي وترديده عمدا، على أن هذا الماضي التاريخي (المذكور) الذي ينسب إليه التقليد الجديد المبتدع لا يشترط أن يكون موغلا في القدم أو راجعا إلى عصور غابرة مزعومة، ذلك أن الثورات والحركات التقدمية التي تقطع صلة الناس بالماضي لها ماضيها الخاص بها، قد يتوقف تحديدا عند تاريخ معين مثل العام 1789 (الثورة الفرنسية)، ومع ذلك، وبقدر وجود مثل هذه النسبة إلى ماض تاريخي، فإن أهم ما يميز التقاليد المبتدعة هو أن الاستمرارية المصاحبة لها تكون من النوع الوهمي المختلق إلى حد كبير، ومن ثم تعد مسألة ابتداع التقاليد موضوعا غاية في الأهمية للمؤرخين المعنيين بأحداث القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ويتمثل جوهر هذا الاهتمام في ذلك التناقض القائم بين كل من التغير والتجديد، اللذين يتسم بهما العالم الحديث، وبين تلك المحاولة لصياغة وبناء بعض نواحي الحياة الاجتماعية في هذا العالم على نحو يجعلها تبدولنا ثابتة لا تتغير أو تتبدل[19].

وتبرز لنا هنا الإشكالية الرئيسية لهذا البحث، المتمثلة في الجدل الداخلي للتقاليد الموروثة والحداثة، وما يفرزه هذا الجدل من معضلات أو إشكاليات فكرية وأيديولوجية وثقافية على الموروثات الثقافية العربية، وعلى صلة الناس بالماضي في الوطن العربي، وما يعتري تلك الموروثات من عمليات الثبات أحيانا، والتغير في أحيان أخرى، وإعادة الإنتاج والتشكل في أحيان كثيرة لبعض تقاليدنا المتوارثة، وما يخلفه ذلك من آثار متعددة، ليس على الجوانب الثقافية فقط إنما يمتد ذلك التأثير إلى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية.

التقاليد العربية بين الثبات والتغير وإعادة التشكل

تمتاز المجتمعات العربية عن غيرها من المجتمعات الأخرى بأنها مجتمعات تراثية تحتفظ بتاريخها الماضي وتدون آثاره أو تحفظه شفاهة لتنقله إلى الأجيال اللاحقة. ويعد التراث العربي بمقوماته العديدة والفردية في الوقت ذاته عنصرا أساسيا في الحفاظ على كيان العالم العربي وهويته الثقافية والاجتماعية خلال التاريخ العربي والإسلامي، وذلك من خلال إبداع ذلك الإنتاج الفكري الضخم المتنوع الذي يعرف باسم «التراث»، ويشمل الفلسفة وعلم الكلام والأدب والفن وغيرها، ومن ثم فهو يعد مقوما أساسيا من المقومات الثقافية الأساسية للعالم العربي، بل والذي مكن لوحدة الأمة العربية - في ما سبق - في نضالها الدائم وسعيها الدؤوب نحو الاستقلال، كما أنه يعكس البعد التاريخي أو الزمني للثقافة باعتباره تسجيلا للحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية خلال التاريخ، فهو بذلك حافظة الماضي ووعيه وذاكرته كما سجلته عقول هذا الماضي من فلاسفة ومفكرين وأدباء وعلماء وفنانين وغيرهم.

وعلى الرغم من الاعتراف بالشوط المهم الذي قطعته الثقافة العربية حتى الآن في تحديد هويتها وإثبات وجودها في عالم تنافسي صعب، وصمودها في وجه محاولات تجزئتها وطمسها وبعثرة ثوابتها وسلخها عن لغتها العربية، فإنه لا بد من الاعتراف بأن الثقافة العربية مازالت غارقة في معركة بناء نفسها من الداخل، وأن لديها من العوائق الذاتية الراسخة في عقلية المثقفين وطرق تفكيرهم ومصادر مرجعيتهم واختلاف ولاءاتهم وتمزق صفوفهم وهشاشة محاوراتهم وغير ذلك من المظاهر السلبية، ما يمكن أن يدمر أي ثقافة ناشئة أو ضعيفة في تفاعلاتها مع المستجدات الحديثة، لكن الثقافة العربية بفضل عوامل دينية وتاريخية وشعبية وقومية مازالت تقف على قدميها وتصارع عوامل تآكل ثقافية داخلية، وعوامل تفتيت سياسية واجتماعية من حولها، ولعل من أهم العوامل الداخلية نزعة مناهضة الثقافة Anti Intellectualism لدى الفئتين الأساسيتين اللتين كانتا في الماضي تسعفان أو تمدان الثقافة بالمدد، وهما فئة السيادة السياسية (الطبقة الحاكمة) وفئة السيادة الاقتصادية (الإقطاعية فالبرجوازية فقطاع الأعمال الخاص)، وهاتان الفئتان تتعاونان الآن، ليس على تهميش دور الثقافة فقط، لكن أيضا في صرف مستهلكي الثقافة (أي الجمهور المتلقي) عن أي ثقافة جادة، وكذلك محاولات تزييف المادة الثقافية التي يفترض أن تطرح بين يديه وتحويلها إلى بهرجة إعلامية ترفيهية، أيضا تسخير المنجزات الاتصالية الفائقة لهذا الغرض، فالاهتمام بالثقافة الآن مازال موجودا لكنه مقلوب رأسا على عقب وموجه إلى تسخير بعض المآرب والأهواء الذاتية لبعض فئات البرجوازية الجدد[20].

وإلى جانب ذلك، يلاحظ أن معضلة الثقافة العربية تضرب بجذورها في بنية المجتمع العربي وتحزباته المتوارثة وتباين مستويات الوعي فيها وغياب التفكير الموحد والفعل المشترك، وإلى ذلك يشير الدكتور أحمد الأصفر، وهو أحد المتخصصين الاجتماعيين في الثقافة من الجيل الجديد، إلى غياب أشكال الفعل الاجتماعي الوطني السليم الذي يقوم أولا على ضرورة الاعتراف بالآخر أيا كان شكله وانتماؤه الفرعي ضمن الحضارة العربية الواسعة[21].

وقد تجلت إشكالية الثقافة العربية بشكل فج منذ منتصف القرن التاسع عشر، فمنذ ذلك التاريخ يعيش الوطنان العربي والإسلامي أزمة تدور حول الحداثة والتراث أو المعاصرة والأصالة في إطار تدفق موجات الحضارة الغربية وإفرازاتها في شتى المناحي الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكذلك دعاوى العولمة وسيطرة الرؤية العالمية والتقييم العالمي للواقع اليومي المعيش، الذي يخضع الدول العربية المعاصرة لقوى الضغط من الداخل ومن الخارج، فقوى العولمة الخارجية تفرض عليها نظاما اقتصاديا معينا (يقوم على فتح الحدود وإسقاط الحواجز وحرية التجارة)، وبديهي أنها تعمل أيضا، في ضوء تلك السيطرة الاقتصادية، على فرض أنظمة سياسية معينة، وتتخذ في ذلك أساليب صريحة قليلة،

وأساليب ضغط مقنعة لا تقع تحت حصر، ومن ضمن ذلك التغلغل بعناصرها الاقتصادية في ثقافة دول العالم الثالث وفنونها التراثية، متطلعة إلى الانتشار وتنميط العالم وتوحيده، والهيمنة عليه ثقافيا واقتصاديا، وإيجاد عدة أنماط استهلاكية تحبذ الاستهلاك وتشجعه، بحيث تمخض عن ذلك بعض الظواهر الثقافية المستحدثة، منها انقطاع الشعب عن تراثه، وضعف ووهن الثقافة بحيث أصبحت أرضا خصبة للغزو الثقافي، فعلى سبيل المثال برعت الصين وكوريا وغيرهما في تصدير بعض السلع التراثية المميزة إلى مجتمعاتنا العربية كالفوانيس وسجاجيد الصلاة والسبح وغيرها، لقد تحولنا إلى مستهلكين فقط بينما الأصالة الحقيقية أن نؤسس قاعدة اقتصادية إنتاجية وفي الوقت ذاته إبداعية.

في هذا السياق، يمكن القول إن المراكز الرأسمالية تسعى إلى اختراق بنية الثقافة العربية بأساليب وآليات جديدة توافق ظروف ومقتضيات العصر الحديث، ومنها إدخال المجتمعات العربية من باب استهلاك الثقافة لا من باب إنتاجها، بعدما تغلغلت الثقافة الاستهلاكية الطفيلية في بنيتها، وأصبح التعامل مع المنتج الثقافي الرأسمالي تعاملا استهلاكيا وليس حضاريا، يرتكز على التعرف على طبيعة الأشياء ويتعلمها ويتمثلها ثم يفرز مركبا ملائما للواقع الثقافي لهذه المجتمعات، ولا تقتصر هذه النزعة على الجوانب المادية، بل تضم القيم والعادات والتقاليد والتصورات والسلوكيات. لقد أصبحت محاكاة النموذج الرأسمالي الاستهلاكي دليلا على التقدم والعصرية وارتفاع المكانة الاجتماعية للإنسان العربي[22].

والجدير بالذكر أن هذا الوضع القائم في المشهد الثقافي العالمي المعاصر له خلفياته التاريخية، غير أن الظروف التي شهدها العالم في السنوات الأخيرة، والتي من أهمها انهيار بعض التقسيمات التي كانت قائمة وبزوغ كيانات جديدة وقيام نزاعات سياسية وعسكرية بين إثنيات وطوائف مختلفة وإلحاح بعض الكيانات على خصوصياتها الثقافية، واستنفار بعض الأصوليات الدينية قد أضاف إلى المشهد أبعادا جديدة، أو بالأحرى شكل مشهدا جديدا تستمر فيه عناصر قديمة، وتلبس عناصر أخرى أثوابا جديدة؛ لتعبر عن نفسها في ممارسات وأفكار وتصورات ومفاهيم، وهذه العناصر كلها - القديم منها والجديد - تصب في حقل التبادل الثقافي على المستوى العالمي، وبالنسبة إلى عالمنا العربي فإن عمليات إدماجه في النظام الرأسمالي العالمي كانت مستمرة منذ القرن الماضي، واستُخدمت في ذلك آليات متعددة من جانب ذلك النظام لتأكيد الهيمنة على المجتمعات العربية، فإلى جانب آلية العنف المباشر المتمثلة في الاستعمار المسلح لبعض أقطار الوطن العربي استخدم الغرب آليات ذات طابع اقتصادي مثل العمل على تنمية التبادل التجاري العربي مع الدول الرأسمالية، بالإغراء والفرض والتخويف، وفرض شروط سياسية واقتصادية واجتماعية لقبول القروض والمعونات والتحكم في السياسات الاقتصادية والاجتماعية من خلال مؤسسات دولية (البنك الدولي

وصندوق النقد الدولي). أما الآليات ذات الطابع الثقافي، فقد تمثلت في احتكار التقنية من حيث المعرفة، ومن حيث التشغيل، والسعي إلى فرض أنماط مفروضة، وتطوير نظم معرفية تخدمها أجهزة ومؤسسات وأيديولوجيات، وتوجيهها على نحو يؤكد تفوق الحضارة الغربية، ويرسم صورة للأنا العربية تبدو فيها عاجزة أمام الآخر الحضاري الغربي، وكذلك الاهتمام بإقامة مؤسسات تقدم الثقافة الغربية في أبهى صورها، والتغلغل في المؤسسات الوطنية ذات الصلة بالثقافة ومدخلاتها[23].

لقد تحولت نظم اجتماعية وسياسية واقتصادية وتعليمية وعسكرية عديدة في معظم مجتمعات العالم (غير الغربي) لتكتسب سمات تميز نظم الغرب، وتبدلت أحوال وعوائد جماعات وشرائح عديدة في مجتمعات مختلفة، منها عوائد تتصل بالملبس أو بآداب الأكل أوالألعاب الرياضية أو بالاحتفال بمناسبات معينة، كما طرأت تبدلات واضحة على إبداع وتذوق الآداب والفنون في تلك المجتمعات، نعم لقد تغلغلت الحضارة الغربية الحديثة بعناصرها الاقتصادية في بقاع عديدة من العالم؛ متطلعة إلى الانتشار وإلى تنميط العالم وتوحيده والهيمنة عليه وفقا لمعاييرها، غير أن عملية الهيمنة هذه لم تتم بصورة متساوقة، أي أن تطور النظم والممارسات لم يكن متكافئا في كل المجتمعات، فهذا التطور قد حدث بصورة أصيلة في البلدان الرأسمالية الغربية نفسها، أما في المجتمعات الأخرى فلم تتطور تصورات وعلاقات بديلة حقيقية لتشمل جميع قطاعات الحياة وتحل محل العلاقات والتصورات التي أصابها التفكك من جراء اقتحام العناصر الحضارية الغربية، بل الذي حدث - كما يذكر لاتوش - هو ضروب عدة من التشوه أو اجتثاث الجذور، ولم يكن التحديث الذي تم في هذه المجتمعات العربية سوى استيعاب ناقص لبعض عناصر الحضارة الغربية، يفتقر إلى أي أساس من الإبداع والابتكار[24].

إن ردود فعل الأفراد والجماعات في الحياة اليومية داخل الوطن العربي تختلف إلى حد كبير تجاه الحداثة، وهذه خاصية جوهرية في نمط الحداثة البرانية، فهي لم تنجح في استيعاب كل أفراد المجتمع وجماعاته تحت مفهومات متقاربة، بحيث أصبحت أفكارا مثل فكرة الاتفاق العام أو الإجماع أو التجانس أو الهوية المشتركة، أصبحت مثل هذه الأفكار أفكارا معيارية لا علاقة لها بالواقع. ففي ظل تلك الظروف من عمليات استيراد الحداثة، ومحاولة توليفها أو إدماجها داخل الثقافة العربية، أصبحت الحداثة المستوردة ذاتها ذات طبيعة خاصة تولد تناقضاتها وجدلها الخاص، ما ينقلنا إلى مستوى آخر من التحليل يختص بالجدل الداخلي للحداثة. لقد شكلت الحداثة عندما ظهرت في بيئتها الطبيعية في الغرب انقطاعا مع تقاليد الماضي ونماذج فكره، إلى درجة أن علاقة الانقطاع مع التراث أصبحت أحد الملامح البارزة في مفهوم الحداثة، أما الحداثة التي عرفناها في الحضارات غير الغربية فإنها

تفاعلت مع التقاليد والتراث على نحو مغاير، لقد كونت مع التراث علاقة معقدة وكون التراث معها علاقة معقدة، واستطاع كل منهما أن يكيف الآخر ويخضعه، في الوقت نفسه الذي يستطيع كل منهما أن يرفض الآخر ويتصارع معه في عملية معقدة يعاد فيها دائما صياغة أو تشكيل كل من الثقافة الحديثة والثقافة التراثية، فهما يعيشان في حالة إعادة بنينة، أو إعادة تشكيل مستمر تندمج فيهما الثقافتان اندماجا خاصا، ولأن الحداثة بذرت في أرض ممهدة، وفي تربة غير تربتها، وبأسلوب مختلف، فإنها قد استقبلت على نحو خاص. لقد طورت الحداثة الوافدة آلية استقبالها، ففي ضوء الظروف التي نقلت بها فإن استقبالها لم يعتمد على انتقائية عقلانية، بمعنى انتقاء العناصر الضرورية اللازمة لتطوير المجتمعات ونقلها نقلة حضارية نوعية، لكنها اعتمدت على الانتقائية العشوائية التي تخضع - على مستوى الفكر - لاعتبارات الشهرة أو الترف الفكري، وعلى مستوى السياسة لاعتبارات المصلحة والهوى، وعلى مستوى الحياة اليومية لاعتبارات التميز والمظهرية. لقد كان مبدأ الانتقائية العشوائية هو المبدأ الحاكم لتحديث الثقافة التقليدية على مستويات عديدة، بدءا من الاقتصاد ومرورا بالنظم السياسية، وحتى الممارسات الحياتية، ومع استمرار هذا المبدأ عبر فترات تاريخية مختلفة، ذات توجهات سياسية مختلفة، تضاعفت التناقضات التي يخلقها، وإذا كانت الحداثة حالة خاصة فإن انتقالها إلى المجتمعات غير الغربية حالة خاصة أيضا، فعلى الرغم من أن الحداثة قد حققت كونيتها عبر صور وصيغ موحدة: نظم الدولة والأيديولوجيا والنظم الإعلامية والثقافية وأساليب الحياة، فإن ظروف انتقالها إلى الحضارات غير الغربية قد حولت هذه الصيغ الشكلية بحيث بدت الحداثة في صيغها غير الغربية مختلفة عن أصلها المنشئ، لقد أدت الآليات المتحكمة في نقل نظم الحداثة إلى تخليق حداثة من نوع خاص، وهي ما يسمى الحداثة البرانية، وللحداثة البرانية بعض السمات منها أنها تتصل بالاستهلاك دون الإنتاج، وبالمظاهر الخارجية دون الاستعدادات الداخلية، وبالشكل دون المضمون، وبالانفعالات والمشاعر الفطرية دون العقل، ومن ثم تبرز عملية التحول الاستهلاكي كآلية من آليات نقل الحداثة واستدماجها في الثقافات المحلية، وهكذا فإن الشعوب العربية لم تخلق حداثيتها وإنما كان عليها أن تتلقى تاريخا صنعه الآخرون في الداخل والخارج، ومن ثم فقد تعانقت تلك اللاعقلانية المصدرة من الغرب مع اللاعقلانية الكامنة في التراث الداخلي للحضارات غير الغربية فكانت النتيجة حداثة لا عقلانية، وهي الحالة التي يطلق عليها أحمد زايد مفهوم الحداثة الزائفة أو الحداثة البرانية، ويقصد بها أساليب الحياة والتصورات العامة وأنماط السلوك التي لا توصف بأنها تقليدية أو حداثية، وإنما هي مزيج مشوه من كلتيهما، إنها ثقافة ثالثة تقوم على مبادئ معاكسة للمبادئ التي نهضت عليها الحداثة بالمعنى الذي وجد في الغرب، وهذه المبادئ المعاكسة ليست بالضرورة مشتقة من التقاليد أو التراث، فالحداثة

البرانية تشوه التقاليد والتراث بالقدر نفسه الذي تشوه به المظاهر الحداثية الأصيلة، وليس أدل على ذلك من أنها ترفض العقل في كلتيهما، العقل الذي أُسست عليه الحداثة في الغرب، كما أُسس عليه التراث الإسلامي وحضارته، وفي مقابل ذلك تميل إلى الركون إلى متاهات اللاعقلانية والإعلاء من المشاعر الفطرية أو الغريزية، وتعيد هذه الثقافة الثالثة إلى برانية إنتاج نفسها من خلال مزيد من التناقضات التي تتولد على مستوى مكوناتها الأساسية، أي التراث والحداثة الوافدة، ويعني هذا ضمنيا أنه كلما تقادم العهد بهذه الثقافة ازدادت حدة تناقضاتها[25].

ويشير محمد الجوهري في هذا الصدد إلى أن الحداثة وعملية التحديث الثقافي سارتا - في الدول العربية - في طريق معاكسة، بمعنى أننا أخذنا مظاهر حداثية دعمنا بها تقاليدنا، كما أخذنا وسائل حداثية كثيرة وأعدنا صياغتها، بحيث يمكن معه القول بأن ما يحدث في مجتمعاتنا العربية إنما هو تحديث للتقاليد Traditionalism، بمعنى صبغ الحياة العصرية الحديثة بالصبغة التقليدية، وعرض التقاليد بصورة حداثية[26].

وتبدو إشكالية الصراع حول التقاليد الموروثة واضحة في البلاد التي خضعت للغزو أو الاستعمار أو الهجرة، وذلك باندماج الثقافة الأصلية مع الثقافات الدخيلة، وفي هذا المنعطف من التغيير الثقافي تتبلور أزمة التمسك بالتراث والعمل على استحضاره، وقد وصف المؤرخ الإنجليزي هذه العملية بعملية التحدي والاستجابة، حيث تنقسم الجماعات الاجتماعية إلى قسمين أو اتجاهين: اتجاه يرى أن التحصن في صدفية الموروث الثقافي حماية للذات، وهو ما يعرف بالسلفية، واتجاه يرى التكيف مع الوافد بالتثاقف معه، ولكن كلا الاتجاهين يعد قفزا على الحاضر؛ نظرا إلى أن الاتجاه الأول يهرب بأصحابه إلى الماضي ويرى فيه المخرج، والثاني يقفز بهم إلى ثقافة مجتمع آخر خوفا من خطر الفناء والتهميش. وتعتمد القوة الغازية على بعض العناصر الذين اقتنعوا بمنهج التكيف والتثاقف معها، وهم في الغالب صفوة أصحاب المصالح الاقتصادية والسياسية، الذين يعمدون إلى استزراع قيم ثقافية وافدة، وتحويل المظاهر الثقافية إلى صور متشابهة في المأكل والمشرب والملبس، وهذا يعني في التحليل الأخير اختراع ثقافة جديدة مستزرعة في الأساس، تتحول بمرور الزمن إلى قيم ثقافية تدعي لنفسها العراقة وتفرض احترامها والمحافظة عليها، وينشأ الصراع بين جيلها والأجيال التالية، أو بين ذاك وبين معاصريه، ممن تمسكوا بالموروث في مواجهة تقليد الغرب ومحاكاته، وحيث إن الصفوة هي التي تتثاقف مع الثقافة الغازية، فقد أصبح التراث عنوانا لكل ما هو شعبي فولكلوري[27].

لقد خضعت عمليات التحديث داخل البلدان العربية إلى أهواء الجماعات المسيطرة والنخب السياسية، واعتمدت على ضرب من التحديث القسري والانتقاء المتعسف، واهتمت بالجوانب

التي تغذي الغريزة أكثر من اهتمامها بالجوانب التي تغذي العقل والروح، وفي ضوء ذلك فإن ما نقل من الحداثة ليس أفضل ما فيها، فجاءت حداثة برانية قشرية لا تؤدي إلى إحداث تغير جوهري بقدر ما تؤدي إلى تغيرات سطحية وتناقضات متعددة المستويات، ومن ثم فقد أدت الحداثة إلى تخليق سمات تختلف عن سماتها في أرض المنشأ، لقد فككت الحداثة علاقات الزمان والمكان فأخرجت البشر من تاريخهم عنوة، كما أخرجت بعض البشر من مكانهم عنوة، فكانت النتيجة مزيدا من التحصن في الزمان والمكان، كما أنها لم تطور معيارا واحدا للمراجعة النظامية بقدر ما خلقت معايير متضاربة تقوم على التسلط الفردي تارة، ومرجعية التراث تارة أخرى، ومرجعية الحضارة الغربية تارة ثالثة[28].

ولا تكتمل الصورة إلا بالنظرة المتأنية إلى علاقة التقاليد الموروثة بالحداثة، فلأنها كانت برانية وغير عقلانية، فإن انصهارها في التراث لم يخلق معه قطيعة، ولكنه أدى إلى إحياء مضامينه المختلفة عبر مستويات متعددة، بدءا من المستوى السياسي والأيديولوجي، وحتى مستوى التفاعلات اليومية. ويقوم التعايش بين التراث والحداثة على آلية تكشف عن تناقض يطلق عليها زايد آلية الرفض والقبول، فالراغبون في الحداثة - سلوكا وفكرا - لا يقطعون صلتهم بالتراث، بل إنهم يعيدون إنتاجه بصور شتى. والراغبون في التراث - سلوكا وفكرا - لا يقطعون صلتهم بالحداثة، بل إنهم يعيدون إنتاجها عبر سلوكهم التراثي، أو عبر أدوات نشر خطابهم التراثي. إن أكثر الفئات الاجتماعية تميزا هي هذه الفئات التي تحافظ على علاقة وثيقة بمراكز الثقافة العالمية (المصدر الرئيسي للحداثة) وبالدولة كأنها وسائط نقل هذه الثقافة، ويتحدد هذا الوضع من خلال فرص الحياة المتاحة امام هذه الفئات، وكذا طبيعة الأنشطة الاقتصادية التي تنغمس فيها[29].

واتساقا مع ما سبق فإن المحاولات التجديدية لم يلامس عملها بنية التراث بل عملت على إضفاء طابع حداثي على مفاهيم تراثية. وحاولت بإجراء تعسفي تأصيل صيغ حداثية ضمن فضاء التراث وأكسبتها شرعية الممارسة الإسلامية. وإذا كان من الصعب أن تعيش الثقافة المعاصرة بعيدا عن التراث الثقافي العربي الإسلامي فإنها لا تستطيع من باب أولى أن تعيش بمعزل عن الثقافات المعاصرة الأخرى التي توجد الآن في مختلف مجتمعات العالم، وبوجه خاص ثقافات المجتمعات المعاصرة التي تتصل اتصالا مباشرا بمجتمعات العالم العربي وشعوبه، وإذا كان التراث يمثل البعد التاريخي أو البعد الزمني للثقافة العربية فإن الثقافات الأجنبية أيضا تمثل البعد الجغرافي أو البعد المكاني، وهذان البعدان يسهمان إسهاما قويا في إبراز العالم العربي كمنطقة ثقافية واحدة متمايزة وكمتصل ثقافي متكامل، فالعالم العربي بحكم وضعه الجغرافي وامتداده الواسع بين قارتين من أقدم قارات العالم، وبحكم اتصاله المباشر بالشعوب المجاورة يتأثر - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - بالثقافات الآسيوية، مثل

ثقافات الهند وإيران والثقافات الأفريقية وثقافات البحر المتوسط، كما يتعرض إلى جانب ذلك لكثير من التأثيرات الثقافية التي تفد إليه عن طريق وسائل الإعلام وأساليب الاتصال الجماهيري الحديثة، التي تنقل إليه كل ما يجري من أحداث وتيارات فكرية واتجاهات أيديولوجية بشكل سريع ومؤثر، بحيث يجد المواطن العربي نفسه على صلة بمختلف ألوان الثقافة والمعرفة من دون أن يغادر مكانه، وتسمى هذه الحالة الاستعارة الثقافية، أي تقبل بعض العناصر الثقافية الأجنبية ومحاولة دمجها في الثقافة الأصلية، بخاصة حين يثبت عدم تعارضها مع القيم الثقافية والاجتماعية والأخلاقية السائدة في المجتمع[30].

وفي حالة الوطن العربي والإسلامي تباينت مواقف المثقفين أنفسهم تجاه مفهوم الحداثة، ويمكن تلخيص هذه المواقف في ما يلي:

أ - الانبهار بالحضارة الغربية والدعوة إلى قبول كل ما يرد منها في شتى المجالات التقنية والإنسانية والفكرية.

ب - الرفض المطلق لكل ما يرد من تلك الحضارة.

ج - رفض الفكر الغربي والقبول بالتقنيات والإنجازات الصناعية والعلمية.

د - التوفيقية المرنة في التعاطي مع آفاق الحضارة الغربية في مجالات التقنية والإنجازات المختلفة[31].

وتمثل علاقة الحداثة بالتراث الديني أيضا علاقة صراع وتوتر كعلاقة الحداثة بالتراث الثقافي، ويتصور بعض المتدينين - وبصفة خاصة الأصوليون منهم - أن التحديث يهدد الثابت من التراث الديني، على اعتبار أن كل التغييرات الثقافية في الفكر الإنساني بأمة ما هي محاولات للزندقة والخروج عن مقاليد الأمور، بل وتشويش للفكر المطلق أو الفكر الأحادي.

وتتصادم أيضا الأصولية الدينية مع فكر التحديث، نظرا إلى أنها ترى في الحداثة أنها مرحلة متقدمة في العقلانية وفي التطور الاقتصادي والتكنولوجي والعلمي، كما اتسمت بالعلمانية، أي فصل الدين عن الدولة والحياة العامة، لذا كان لا بد للأصوليات من أن تتناقض وتتصادم مع قوى التحديث في العالم العربي، فالأصولية تسعى إلى امتلاك الحقيقة المطلقة والنهائية، وهذه الحقيقة وجدت في الماضي، أما السعي الحاضر للأصولي فيتمثل في محاولة بعث أو إعادة إحياء هذه الحقيقة التي تمثلت في فكرة أو دعوة أو مجتمع مثالي مفقود، ورغم أنه كان من المتصور أن تنحسر الأصولية مع تطور العلم والمعرفة العلمية، ولكن من الملاحظ أن الأصولية تنمو عندما يزيد المجتمع من علمانيته، والأمثلة على ذلك عديدة، منها نمو الأصولية المسيحية كرد فعل على نظرية التطور، وازدهار الأصولية الإسلامية في كليات الطب والهندسة والعلوم أكثر منها بين طلاب التخصصات الأخرى، فالأصولية رد فعل أو احتراز مبكر لوقف أي تطور يراه الأصوليون مهددا للدين، ومع كل هذا الحرص فقد باغتت الحداثة الأصوليةَ في سرعتها

واكتساحها وتقبل أفكارها من قبل أفراد المجتمع العربي، فهي تزيل الحواجز ولا تعرف الحدود، إنها قوة ساحقة لمن يقاومها، هذا وقد تزايدت حدة الصراع عندما رفض المدافعون عن الحداثة أن تسيطر عليهم القوى الأصولية، حيث يرى بعض الباحثين أن الأصولية مضادة للثقافة بسبب رفضها النسبية، وترى الأصولية أنها تقبل الثقافة من دون إبداع، وهذه معادلة صعبة أو مستحيلة، فالثقافة والفنون والآداب، وفق معايير قيمية وأخلاقية، بعيدة في كثير من الأحيان عن المعايير الموضوعية لتقييم تلك النشاطات، فقد تستخدم على سبيل المثال معايير الحلال والحرام عوضا عن معايير الجمال والقبح عند تذوق أو تقويم عمل فني ما[32].

وقد أجمع معظم المشتغلين في الحقلين الثقافي والاجتماعي على أن اللهاث المتسرع وراء الحداثة الغربية خلال القرن العشرين قد أدى إلى نتائج كارثية بالنسبة إلى التراث، لأن التيار المنبهر بالحداثة الغربية قد فهم تلك الحداثة على أنها تمثل إلغاء للماضي بأشكاله المادية والروحية، وفي المقابل الانطلاق نحو الرؤية الغربية وقيمها وتقاليدها المحدثة. تتمثل الإشكالية إذن في العلاقة بين الكونية والخصوصية، بين العام والخاص في مجال إعادة الإنتاج الثقافي وتشكل القيم الرمزية، وفي محاولة للإجابة عن تلك التساؤلات التي تدور في مجملها عن إعادة التحديث الثقافي فقد انشق الباحثون على أنفسهم، فمنهم من يرى في قوى التحديث وعمليات التحديث الثقافي برمتها تجردا من الولاء لثقافة ضيقة ومتعصبة إلى ثقافة عالمية واحدة يتساوى فيها الناس والأمم جميعا، وتحررا من التعصب لأيديولوجيا معينة، وتنفتح على مختلف الأفكار من دون تعصب، وكذلك تحررا من كل صور اللاعقلانية الناتجة عن التحيز المسبق لأمة أو دين أو أيديولوجيا بعينها، وتبني عقلانية العلم وحياد الثقافة. ويذهب فريق آخر إلى أن التحديث الثقافي لا يلغي الخصوصية بل يؤكدها، حيث إن الثقافة هي المعبر الأصيل عن الخصوصية التاريخية لأي أمة من الأمم[33].

إن الوطن العربي يعيش مع بدايات القرن الحادي والعشرين عدم توازن يتمثل في أشكال مختلفة منها:

- التباعد بين مفهومي الزمان والمكان في الإطار الحضاري، بحيث أصبحنا نقطع أوصال العهود التاريخية بدلا من قراءتها كتسلسل حضاري متماسك، كما أصبحنا ندير ظهورنا إلى الجغرافيا السياسية والجغرافيا والثقافة فنكرس الإقليمية والقطرية، في الوقت الذي يتجه فيه الأوروبيون إلى وحدتهم السياسية والاقتصادية.

- وصول مرحلة إلغاء الثقافة الوطنية إلى منعرج خطير نتيجة القوى الخارجية الضاغطة وضعف القوى المحلية المقاومة، وهذا ما نلاحظه من خلال تفكيك الأواصر الثقافية المشتركة بين أقطار الوطن العربي والجوار الجغرافي الإسلامي، بل وتفكيك المجتمعات المحلية على أسس قبلية وعرقية وطائفية.

- فرض ثقافة الاستهلاك واقتصاد السوق ولغة الآخر في مقابل تحقير الثقافة التراثية وتهميش اللغة العربية وإضعافها وإبعادها عن حقول العلوم الحديثة، ومحاولة قطع صلة الحاضر بالماضي، وتكوين المستقبل بأجياله الجديدة وفق رؤية غربية منحازة[34].

ويؤكد تقرير الأمم المتحدة الصادر عن اليونسكو أن التجارة العالمية ذات المحتوى الثقافي قد تضاعفت بين العامين 1980 و1991 ثلاث مرات، إذ ارتفعت من 67 مليار دولار إلى 200 مليار دولار، وهذه المواد الثقافية (أفلام - موسيقى - برامج تلفزيونية - ... إلخ) تسيطر عليها الولايات المتحدة الأمريكية، كما صك بنجامين باربر مصطلح MC world ليشير إلى أن حاسوب ماكينتوش أصبح معيارا للفكر والعقل، ومطاعم الهامبورجر (ماك) أصبحت معيارا للطعم والمعدة.

ويقرر أيضا نورمان جونسون أن الصادرات الأمريكية ليست أجهزة وعربات فقط، لكنها أفكار أيضا، وعندما تبدأ تصدير الأفكار والفلسفات والسلوك وطرق المعيشة فإن هذا يصبح هجوما على ثقافات الغير، ويضيف تقرير الأمم المتحدة بأن أكبر صادرات الولايات ليست الطائرات أو السيارات بل سلع الترفيه والتسلية، ومن هنا فإن تغيير شخصية الإنسان واختلال العلاقات العائلية، وتغيير منظومة القيم، وتهميش الثقافة المحلية والوطنية هي نتاج لهذا الزخم الثقافي الوافد، وتقبل ثقافة الآخر والهرولة نحوه حيث أصبح يمثل رموزا مكانية تتأصل بفعل القوة المتدفقة في ظل غياب جهاز المناعة في الداخل. كما تحتل إشكالية التغريب الثقافي - في الوقت الراهن - مركز الصدارة في تفكير الباحثين العرب، وربما يرجع ذلك إلى أن واقع الثقافة في مجتمعاتنا العربية يشير إلى تلك الحقيقة، التي ترى أن هناك أخطارا كبرى تهدد كيان الثقافة العربية وتطمس التراث وتفضي إلى نتائج سلبية ما يزيد الأمر تعقيدا، ومن ثم قد تنعزل الثقافات العربية وتضعف أمام الغزو الخارجي، وتحدث عملية إحلال لثقافات أخرى فتتحول معها العادات والممارسات والسلوك اليومي والقيم ونمط الحياة الاجتماعية؛ ما يطمس هوية تلك المجتمعات ويعيد صياغتها في ضوء أهداف اقتصادية وسياسية لخدمة المجتمعات ذات الثقافات الأقوى[35].

واتساقا مع ما سبق فإذا كنا نرفض الانغلاق على الماضي، ونرفض في الوقت ذاته الغرق في بحيرة الآخر، فما الذي يمكن أن نفعله لاستعادة توازن الأمة العربية؟!

الهوية العربية وقوى التحديث الثقافي

ترتبط ثقافة التحديث بالثورة العلمية والمعلوماتية الجديدة، التي تكتسح العالم منذ بداية التسعينيات، هذه الثورة التي ارتبطت بولادة العولمة وبمعظم التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المتلاحقة على كل المجتمعات وجعلتها أكثر اندماجا، وساهمت في انتقال المفاهيم والقناعات

والمفردات والأذواق في ما بين الثقافات والحضارات، كذلك تعرض الإيمان بالتراث لهزة قوية وحل محله إيمان مطلق مندفع بالتقدم، بحيث اتجه الأفراد إلى الإعجاب بالمنتجات الحديثة أو المودرن، التي اكتسبت رنينا سحريا في اللسان الشعبي، وباتت كل تقليعة جديدة - سواء في العمارة أو في الزي أو في الطعام أو في الأثاث - تجد لها تبريرا، وتجد من يدافع عنها لمجرد أنها مودرن، ومن ثم فإن الإيمان المندفع بالتقدم قد حل محل الإيمان المندفع بالتراث، الذي أصبح هو الآخر تقليديا ومتوارثا، فكلتا النزعتين تتسمان بالقدر نفسه من الاندفاع واللاعقلية. وعلى اعتبار أن العالم ليس موحدا ثقافيا وتراثيا، كما هو موحد - إلى حد - ما في ما يتعلق بالنظم الاقتصادية الحديثة، أو في ما يتعلق بالتبادلات التجارية والمالية، فضلا عن هلامية النظام الثقافي العالي وصعوبة تجليه على أرض الواقع، على عكس بعض النظم الاقتصادية العالمية، فإن هناك عدة معضلات تواجه قضية الثقافة العربية، وقد أبدت العديد من الدول عدم ارتياحها لتقبل أفكار ومفاهيم العولمة الثقافية، التي تروج من خلال وسائل الاتصال الحديثة وعبر الفضائيات، وعلى صعيد آخر فإن التحديث يتطلب انتقال تركيز اهتمام الإنسان ووعيه من المجال المحلي إلى المجال العالمي، ومن المحيط الداخلي إلى المحيط الخارجي، ففي ظل العولمة الثقافية يزداد الوعي بعالمية العالم وبوحدة البشرية، وتبرز مفاهيم مثل المواطنة والهوية العالمية محل الولاءات والانتماءات الوطنية، ففي ظل العولمة الثقافية يكتشف الإنسان بعده العالمي بجانب بعده المحلي، وليس ثمة تناقض في ذلك الأمر[36].

وهنا يبرز السؤال: كيف نتعامل مع الموروث الثقافي؟ هل نتركه كما هو ليصبح مركزا لبنى تفكيرنا المعاصر؟ أم نحتويه لنجعل منه قوة لمعايشة الحاضر؟ وليس من شك في حق المجتمع العربي أن يدافع عن هويته الثقافية وأن يتمسك بمقومات ثقافته الأصلية وعناصرها ومكوناتها، لكن من الخطأ أن تكون السبيل إلى ذلك هي الانطواء الثقافي على الذات والانغلاق عن التأثيرات الثقافية الأجنبية؛ لأن ذلك الانغلاق سيؤدي إلى جمود الثقافة العربية ذاتها وإضعافها وعدم تجديد حيويتها وحرمانها من فرص التطور والتقدم والانطلاق إلى آفاق واسعة جديدة، ومن ثم يجب إخضاع التيارات والاتجاهات الثقافية الوافدة للدراسة النقدية، ثم الأخذ منها بما لا يتعارض مع القيم العربية الأصيلة، وليس ثمة ما يمنع - بطبيعة الحال - من اتصال الثقافات بعضها ببعض ومن الاستعارات المتبادلة بين الثقافات المختلفة، فكما أن الثقافة لا توجد أبدا في فراغ وإنما ترتبط دائما بكل النظم والأنساق الاجتماعية السائدة في المجتمع، فإنها لا توجد أبدا في عزلة تامة عن غيرها من الثقافات، بل هي العكس من ذلك تماما تقيم صلات وعلاقات قوية ومستمرة مع ثقافات المجتمعات والشعوب الأخرى المجاورة، وهذا الاحتكاك بين الثقافات وما يترتب عليه من استعارات وتأثيرات متبادلة هو مصدر غنى وثراء لكل ثقافة منها على حدة، كما أنه عامل أساسي في تعميق الثقافة وتوسيع آفاقها

ما دامت هذه الاتصالات أو الاحتكاكات تتم بطريقة طبيعية ولا تخفي وراءها نزعات للهيمنة أو السيطرة أو أي أهداف إمبريالية، أو ترمي - عمدا - إلى مسخ وتشويه معالم الثقافات الأخرى أو القضاء عليها. نحن لن نستطيع أن نقدم هذا الإسهام، سواء في الاقتصاد أو في الفن أو في الأخلاق، إلا بعد أن ننفتح على العالم انفتاحا تاما لا وصاية فيه ولا حجر على أي فكر أو فن، فالفنان لن يستطيع أن يبدع فنا موسيقيا أو سينمائيا أو أي فن أصيل يمكن أن يتذوقه الآخرون، ويصبح فنا عالميا، إلا إذا استمع إلى موسيقات العالم كله، وهو يملك أذنا مدربة، وخبرة بتراثه الموسيقي العربي، وليكن الإبداع الجديد ما يكون. إنني أستطيع أن أتفاعل مع العالم وأنا أملك هويتي، ولكنني أبدا لا أحمل أي إدانة أو تحقير أو تعظيم لهويات الآخرين، أنا أتفاعل معهم من دون خوف أو وجل، وليكن نتاج هذا التفاعل ما يكون[37].

وليس من شك في أن الاحتكاك الثقافي أو الاتصال الثقافي يعد من أهم عوامل إثراء الثقافات لأنه يفتح مجالات جديدة من التفكير والإبداع لا تتاح لأي ثقافة إذا ظلت مغلقة على نفسها، وعاشت بمعزل عن غيرها من الثقافات، ولكن هذا الاتصال الثقافي ذاته كثيرا ما يحمل في طياته مصادر الخطر على الثقافة الأصلية، وذلك إذا ازدادت العناصر الثقافية التي يستعيرها المجتمع من الثقافات الأخرى القريبة، وعجز ذلك المجتمع عن أن يطوع تلك العناصر بحيث يتم امتصاصها وتمثلها في ثقافته الخاصة تمثلا كاملا، ثم يعيد إفرازها في شكل إبداعي جديد يتلاءم تماما مع قيمه الثقافية والاجتماعية والأخلاقية. ويزيد هذا الخطر حين يأتي التأثير الثقافي الأجنبي من مصدر واحد فقط، ويفلح في فرض قيمه وأساليبه وطرق تفكيره على ثقافة المجتمع الذي يتعرض لذلك التأثير، ما يعرض هويته الثقافية الخاصة للتغير الجذري العميق، الذي تضيع معه ملامحه ومميزاته وخصائصه الأساسية، أي أن الاتصال الثقافي الذي يحمل عوامل إثراء الثقافات، التي يتم بها الاحتكاك، كثيرا ما يحمل معه في الوقت ذاته بذور هدم إحدى هذه الثقافات، أو على الأقل تغييرمعالمها إذا ازداد تعرضها لعناصر ثقافية أكثر قوة وحداثة أو أشد جاذبية، ووقفت في الوقت ذاته من هذه العناصر المؤثرة موقفا سلبيا يتمثل في الانبهار بهذه المؤثرات[38].

إن استمرارية الإبداع الشعبي للتقاليد المتوارثة والثقافة برمتها تماثل استمرارية الحياة ذاتها، ففيها جزئيات تموت وجزئيات تولد، وفيها أيضا نمازج تفقد وظائفها ودلالاتها، ونماذج أخرى تكتسب وظائف جديدة أو دلائل جديدة، وفيها أنماط تتحول وأنماط تتجمد، إن هذا السيل من المد والجزر ومن النشوء والاختفاء، ومن الاستقرار والهجرة، ومن الاشتقاق والانطواء تطرح قانون البدائل مواكبا وملاحقا لقانون الاستمرار في مادة الثقافة العربية بحيث تتلاءم في النهاية مع ظروف الحياة التي تتدرج منها[39].

وقد حفل تاريخ الفكر العربي بمحاولات شتى للمسلمين في الماضي لإحياء التراث وتجديده، وهذا ما تؤكده التيارات الفكرية المتباينة عبر هذا التاريخ، وما خلفته من نتاج فكري ضخم في مجال الفلسفة وعلم الكلام والفقه. وفي العصر الحديث قد نجد صدى ذلك لدى الحركات السلفية في محاولتها صياغة رؤية جديدة في العودة إلى الأصول، ثم لدى منظري عصر النهضة العربية، وبعد ذلك أنصار الحداثة الغربية، وما أنتجته من صراعات وخلافات مازلنا نعيشها حتى الآن، فالتراث الثقافي هو مجموعة النماذج الثقافية التي يتلقاها جيل عن الأجيال السابقة، وهو من أهم العوامل في تطور المجتمعات البشرية؛ لأنه هو الذي يدفع المجتمع إلى السير خطوة جديدة في سبيل التطور.

فعن طريق ذلك الإرث يصل العلماء إلى التجديد والابتكار، فكون الشيء تراثا لا يعني مجرد اعتقاد الناس به بسبب وجوده في الماضي فقط، وإنما لارتباطه المتوهج بنوعية تصور الناس للماضي، ويتناقل الناس جيلا بعد جيل مجموعات مترابطة من الرموز، ومجموعات متجانسة أو متآلفة من الصور، ويقبلونها ويعدلون فيها، فهذه العناصر تتغير خلال عملية النقل من خلال التفسيرات التي تقدم لهذا التراث المعروض، كما أنها تتغير كذلك في الوقت التي تكون فيه في حوزة متلقيها. ويلاحظ أن سلسلة المتغيرات التي يتم توارثها تسمى هي الأخرى تراثا، وقد يحدث على امتداد أجيال عديدة من المتلقين أن يتعرض الموروث للتغير بالقياس إلى أشكاله الأولى أو الأقدم من نواح عديدة، ولكنها لا تعد نواحي جوهرية أو مهمة من وجهة نظر حراس هذا التراث والقائمين عليه. ويتضح مما سبق دور الأفراد الذين يلعبون دورا بارزا في التغيير الثقافي، سواء في اتجاه مزيد من الحفاظ على الهوية الثقافية، أو في مزيد من الانفتاح على المجتمع الكبير والمصالحة بين التراث العربي وتراث المجتمع العالمي، وتأسيسا عليه يجب أن يتكامل لدينا بنسبة صحيحة الإيمان بالتراث والاندفاع نحو التقدم لكي نضمن انتظام التطور الثقافي، فالمبادرات الفردية وإرادة التغيير والقدرة على الابتكار والإبداع كلها أمور لازمة للتغلب على حالة الجمود[40].

إعادة إحياء التراث العربي ليست ترفا فكريا

يطرح جيرتس مفهومه عن الثقافة بأنها شبكة أو نظام من المصطلحات التي لها معان أو مدلولات اجتماعية، هذه المعاني والمدلولات تنتظم في أشكال رمزية تتيح للأفراد التفاعل من خلالها، كما أنها تتيح لهم القدرة على تطويرها وإكسابها دوما معاني متجددة، ومن ثم فالفرد محاط بكم هائل من المعاني والرموز يتفاعل من خلالها ويقوم بتوريثها للأجيال الجديدة، وفقا لاتجاهاته العامة في الحياة، وخلال عملية النقل قد يحدث تطوير لبعض العناصر الثقافية، ما يستلزم معه دراسة وفهم أشكال المعاني الموجودة داخل حياة الأفراد كما يعيشونها ويتفاعلون

من خلالها، وقد أطلق جيرتس على هذه العملية مصطلح الوصف المتعمق أو المكثف Thick description، وهذا المنظور يتفق مع كثير من علماء النظرية النقدية ونظرتهم إلى الثقافة، ومن ثم فهو يطلق على نفسه عالم في الثقافة المحدثة، وفي كتابه Work and Lives يناقش جيرتس دور الباحث الأنثروبولوجي وقدرته على تحليل ما يراه بجدية، وانعكاس الأحداث الاجتماعية على الظواهر الثقافية التي يدرسها، وبناء عليه يؤكد أهمية الوعي الأيديولوجي في تفسير الأحداث والمواقف[41].

كما أفرد جيرتس للظواهر الثقافية داخل المجتمعات الإسلامية بحوثا ميدانية متعددة، وقد درس هذه الظواهر بعد العام ١٩٩٠ وانتهاء الحرب الباردة ونشوء ظواهر ثقافية محدثة، كالعولمة والمصالح المتبادلة بين مجتمعات العالم الثالث والعالم الأول، ومن ثم يوجه جيرتس النظر إلى ضرورة تحليل الظواهر الثقافية العالمية والانفتاح عليها، ثم تقديم تأويل أصيل لظروف نشأة هذه الظواهر الثقافية؛ وصولا إلى معرفة آليات استمرارها داخل الجماعات الاجتماعية ودلالاتها الاجتماعية والثقافية[42].

وفي إطار الاهتمام بعلاقة الحداثة بالتقاليد الموروثة، خاصة داخل الوطن العربي، يفرض علينا الحديث أن نتساءل عن آليات استمرار بعض العناصر الثقافية داخل الجماعات الاجتماعية، وفي هذا الصدد تميل معظم الكتابات الحديثة إلى تأكيد أهمية الأخذ بالإبداع الثقافي، ليس فقط كوسيلة من وسائل تجاوز عمليات ابتداع التقاليد، ولكن أيضا كميكانيزم من ميكانيزمات الحفاظ على العناصر الثقافية من التحوير والتعديل، وأحيانا التشويه، وهو ما يسمى بإعادة التشكل. وقد عالج عبدالوهاب المسيري في كتابه المعنون بـ «الحداثة وما بعد الحداثة» مفهوم الهوية باعتباره ليس حصنا للانغلاق على الآخر، ولكنه مفهوم يأخذ بعين الاعتبار ثوابت الوجود ومتغيراته، ويفتح الوجود على الحياة بتغيراتها ونضالها وتواترها، إن هذا الكتاب يطرح أهمية الذات العربية التي تقر مبدأ التوافق والاختلاف في التفكير.

وتعد ثقافة الحوار أحد مقومات الإبداع الثقافي، والذي دعت إليه كثير من المحافل الدولية قصد تجنيب العالم كوارث الصدام الحضاري، وردا على بعض النظريات والاتجاهات التي نادت بصدام الحضارات كنظرية هنتينجتون، التي ما لبثت الدول الغربية أن عقدت اتفاقيات لإقامة جسور ثقافية بينها، وبخلاف ذلك فقد اكتفت الدول العربية والإسلامية بإقامة المؤتمرات والمحافل والملتقيات العربية لمناقشة آليات الحوار الحضاري، من دون الأخذ في الاعتبار أولا تهيئة الأجواء الملائمة لإجراء هذا الحوار، وتحديد الشروط الكفيلة بتوجيهه الوجهة الصحيحة، التي من أهمها نقد الواقع الثقافي بموضوعية شديدة من دون تهويل أو تهوين، حتى يتسنى لنا معرفة أوجه الاحتياج إلى ثقافة الآخر، فعدم معرفة هذه الشروط يفضي بنا في النهاية إلى الانسياق وراء حضارة

الغرب وتقنياته العلمية والتكنولوجية، في طريق التبعية الحضارية التي تفقدنا هويتنا العربية وخصوصياتنا الحضارية.

إن التقاء الحضارات - في حد ذاته - ضرب من ضروب الإبداع الثقافي لا يمكن تجنبه أو الحط من أهميته، إنه أحد متطلبات العصر، ليس فقط من أجل تجاوز الأزمة ولكنه أيضا آلية من آليات الحفاظ على الهوية العربية، وميكانيزم من ميكانيزمات إبداع واقع ثقافي متفاعل مع مستجدات العصر ومتغيراته. إن التفاعل الحضاري سابق لحدوث الإبداع الثقافي وأحد الشروط المحققة له، بيد أن هذا التفاعل ليس المقصود منه التفاعل الإيجابي الذي يقتصر على عقد بعض اللقاءات والمؤتمرات التي تعمد إلى تقريب وجهات النظر بين المجتمعات الشرقية والغربية، فليس هذا جديدا ولا يحقق منظومة الإبداع الثقافي العربي، وإنما المقصود هنا هو التفاعل الصراعي الذي يوجه نحو مقاومة التحديات الثقافية الغربية ومحاولات الهيمنة من جهة، ومن جهة أخرى خلق منظومة ثقافية مرنة تتوجه نحو البناء والاستجابة لإشكاليات الواقع الثقافي العربي. ويقتضي هذا التفاعل أيضا التقارب بين المتفاعلين والتسليم المتبادل باختلاف كل منهم عن الآخر. والشرط الآخر من شروط الإبداع الثقافي هو أن يكون دائما ومتجددا ولا يقتصر على مجال بعينه، لأن الإحاطة بجوانب التميز والتغاير الثقافي والإفادة منها في التبادل المعرفي والتراكم في الخبرات ووسائل النمو والترقي لا تتم من خلال بعض الجلسات أو المناقشات، ولكنها تحتاج إلى تواصل فكري مستمر يتعدد بتعدد الدول المشاركة في الحوار وكذلك بتعدد مجالات الحياة وتشابكها.

وبناء عليه يتركز التفاعل الصراعي في المحاورة المتجددة والمستمرة لمعطيات الحضارات الأخرى، وقبول تعددية الثقافات، وتفهم تقاليد الآخر واستيعابه، ومن ثم تجاوزه بعد الأخذ بأسباب التقدم المنشود، ويمكن تبسيط هذه العملية بوصفها أخذا وعطاء، تأثرا وتأثيرا من دون أن تلغي الخصوصية الثقافية، أو تلغي الوعي بأهمية الهوية العربية وكذا التراث العربي.

والجدير ذكره أن عملية الإبداع الثقافي يمكن استنباطها من الحضارات الغربية نفسها التي لم يظهر تقدمها فجأة، وإنما تكونت خلال قرون من التفاعل الحضاري مع حضارات أخرى، أسهمت في إنضاجها وإكسابها مكونات ثقافية عملت على تطوير ثقافتها المحلية ورفعة شأنها بين الأمم، وفي ظل التحديث الثقافي سيتعرف الإنسان على بعده العالمي إلى جانب بعده العربي والقومي، لكن بروز الهوية العالمية لا يعني على الإطلاق تهميش الهوية العربية أو نفيها، ويذكر سالم يفوت - في هذا الصدد - أن العولمة لا تنفي الهوية، بمعنى أن الهوية العربية والقومية سوف تنمو بجانب الهوية العالمية، التي ستصبح أكثر وضوحا من أي وقت آخر، لقد كانت الهوية العالمية قائمة في كل المراحل التاريخية، بيد أنها لم تكن بالحضور والوضوح أنفسهما اللذين أصبحت عليهما خلال الفترة الأخيرة، إن الهوية العالمية تعني بروز

جيل جديد من المواطنين العالميين المنتسبين إلى العالم بقدر انتسابهم إلى وطن، لكن بروز الوعي بالبعد العالمي لا يعني عدم الوعي بالوطن، كما أن التواصل مع القضايا الثقافية المعاصرة لا يعني فقدان الاتصال بالاهتمامات المحلية والعربية. كذلك يرى بعض الباحثين، في مجال التراث والتحديث، أن الحداثة قد لا تهدد الهوية أو الهويات الثقافية العربية بالفناء والتدريب بل تعيد تشكيلها أو حتى تطويرها لتتكيف مع الحاضر. ويعد هذا الاتجاه حديثا نسبيا في العالم العربي، فقد كان الافتراض أو التوقع في السبعينيات هو أن تطور العالم نحو مزيد من الحداثة سيشهد مزيدا من الفردية والنرجسية التي يملؤها التفكير في هوية فردية، ولكن ما يحدث الآن هو تأكيد على البحث عن هوية جماعية قوية وأشكال جديدة للجماعة ضمن المجتمعات الحديثة، ويرى كاتب مثل مافسولي Maffesoli أن عملية التطور من الحداثة إلى ما بعد الحداثة سوف تنجم عنها حركة من الفردية إلى الجماعية، ومن العقلانية إلى العاطفية، حيث تتشابه مرحلة ما بعد الحداثة بالمرحلة التقليدية، ويذكر أن الوضع الحالي سوف يعيد العالم إلى القبلية التي وجدت في مرحلة سابقة - تقليدية، ويسمى هذا الوضع بـ «القبلية الجديدة»، وهي قصيرة العمر، وتوجد بين الشباب في مدن مثل باريس وتتسم بالمحلية اللصيقة والتماهي العاطفي، أي بشعور قوي بارتباطهما معا. إن مثل هذه الآراء ووجهات النظر - مهما كانت حجتها تقلل من أهمية الصورة الواقعية لقوى التحديث في تفاعلها مع الهوية الثقافية، فالهويات الثقافية تصبح قابلة للتفاعل مع قوى التحديث وآلياته بسبب خصائصها نفسها، وثمة مثال جيد في كندا، التي تؤكد عملية احترام التنوع الثقافي[43].

وهناك نقطة أخرى مفادها أن كثيرا من المثقفين وأصحاب الحركات الإصلاحية وكذلك بعض المتشددين ينظرون إلى التراث العربي والثقافة العربية على أنهما يمثلان الماضي فقط، فالتراث هو الماضي ولا ينبغي العبث بماضي الأمة العربية، ولكن في حقيقة الأمر وبنظرة متأنية سوف يتبين أن تطور هذا التراث العربي عبر العصور جاء نتيجة تراكم معرفي بما يشمله من عمليات تفاعل وتلاقح وصخب معرفي وأحيانا صراع، فالتراث العربي تكوَّن في جوهره من خلال عمليات إبداعية، صاغ به الإنسان العربي خلاصة تجاربه الخاصة وتصوراته الفكرية ونقلها إلى الأجيال الجديدة ليمارسوا بها الدور نفسه من الإضافة والإبداع، ومن ثم فالجديد ينمو في سياق الموروث من أجل تجاوز الواقع وتحدياته، وهذا لا يمثل تغييرا لنوعية التراث ومكوناته، وإنما يمثل نموا للحاضر في سياق تاريخي متصل.

حوار الحضارات... مهمة أمنية وقومية

يفترض هذا الجزء من البحث أن المطالبة بالحوار الحضاري وكذلك الإبداع الثقافي ليست ترفا فكريا أو محاولة لتنقيح الموروث الثقافي فقط، وإنما هو ضرورة أمنية وقومية وعربية، وتتمثل هذه

المهمات جميعها في مسؤولية الاحتواء لكل تداعيات التحديث التي تعاظمت آليات فرضها ليس ثقافيا فقط، وإنما أيضا سياسيا واقتصاديا وعسكريا وإعلاميا، خاصة بعد التداعيات العالمية ولكونها واقعا فعليا يحيط بكل الشعوب والبلدان، التي من ضمنها الدول العربية على اختلاف توجهاتها وظروفها الاجتماعية. فالمسألة لا تنحصر فقط في الهيمنة الثقافية للشعوب الغنية ومحاولة فرض بعض الأنماط الثقافية على العالم العربي، التي تتعارض بصورة كلية وجزئية مع الخصوصية الثقافية العربية وتراثها الإسلامي العريق ولكنها تمتد إلى تقسيم العالم إلى مراكز ثقافية وهوامش، فهي في حقيقة الأمر لا تعدو أن تكون إلا إحدى آليات فرض الهيمنة الاقتصادية والسياسية على العالم العربي، وفرض مصالح الدول الغنية على حساب الدول الفقيرة.

إن التوفيق بين التراث الثقافي ومتطلبات الفكر والحياة المعاصرين قد يشكل إحدى المشكلات الأساسية التي تواجهها المجتمعات العربية والإسلامية في وقتنا الحاضر، ولكنه في الوقت ذاته طوق النجاة للشعوب العربية كي تتجاوز أزماتها وتحدياتها، ولا يمكن حل المشكلة بأخذ جميع مظاهر الحداثة والاقتصار على التقليد والمحاكاة والاستعارة من الغرب، وفي الوقت نفسه لا يمكن الانغلاق على الذات العربية ورفض الآخر تحت ستار الحفاظ على الأصالة. والحقيقة أن المجتمعات العربية تعيش الآن حالة من الصراع المستمر بين القديم والجديد، وهي تمثل صراعا مستمرا بين أنصار المحافظة على التراث وأنصار القائلين بضرورة تحديث الحياة الاجتماعية والثقافية، وقد تزداد حدة هذا الصراع، خاصة عند حدوث بعض المواقف الثقافية أو السياسية بين العرب والغرب مما يتمخض عنه استنزاف فكري عقيم الجدوى، قد يصرف انتباهنا عن الخطر الحقيقي من جراء انتشار عمليات التحديث في العالم العربي، من دون وجود وسائل وطرق وقائية من أهداف هذا الانتشار وأغراضه الحقيقية كما يحرمنا هذا من فرص استيعاب كل من الفكر العربي والفكر الغربي، ومحاولة الاستفادة من كليهما على السواء. ومن ثم فإن الإشارة إلى خطورة التغلغل الثقافي الأجنبي لا تعني الدعوة إلى الانغلاق والتقوقع في إطار الماضي، والتشبث بأهدابه كوسيلة من وسائل الخلاص، خاصة بعد أن أصبح الانغلاق مستحيلا في ضوء التطورات التكنولوجية وثورة الاتصالات والمعلومات، لقد أصبحت مسألة استيعاب فكر الآخر ضرورة حضارية وأمنية تحتمها طبيعة التطورات ومجريات الأحداث السياسية والثقافية العالمية التي اتخذت طابعا كونيا.

والجدير ذكره أنه قد تغيرت الصورة تماما في الفترة الأخيرة، وأقصد صورة الحوار بين الحضارات، فلم تعد الصورة منتمية إلى مجال التفاعلات الثقافية الخلاقة بين الشعوب والحضارات، بل أصبحت خاضعة للمنظور السياسي الأيديولوجي، فأصبح هذا المنظور وحده هو المهيمن على طريقة تعاملنا مع حوار الحضارات، ولأن حياتنا في العالمين العربي

والإسلامي - بحكم واقعنا الراهن - هي في مجملها ردود أفعال وليست أفعالا، فقد كان من الطبيعي أن نتحرك في مواجهة مقولة صمويل هنتينجتون القائلة بصدام الحضارات، والتي حاول بمقتضاها تفهم طبيعة الصدامات والحروب بردها إلى عوامل ثقافية حضارية بالدرجة الأولى، صمويل هنتينجتون لم يتكلم في مؤلفه عن العلوم والفنون والآداب والفلسفات، لم يتكلم عن العطاء المتبادل بين الحضارات والتواصل بينها، وعندما تكلم عن الحضارة الإسلامية لم يتكلم عن إسهاماتها الخلاقة في بناء الحضارة الإسلامية، وإنما تكلم عن ظاهرة العنف بين المسلمين في مكر شديد. وإذا كانت قضية الحضارة قد اتخذت صورتين متباعدتين في عالمنا المعاصر، ما بين دعوة إلى الحوار ودعوة أخرى إلى الصدام، فإن الدعوتين هما وجهان لعملة سياسية واحدة. وينادي تقرير اليونسكو «تنوعنا الخلاق» بتعدد الحضارات وضرورة الاحترام المتبادل بينها، منطلقة من نزعة أخلاقية نبيلة تتناسى أنه لا مجال للحوار في ضوء انعدام مبدأ الندية السياسية، ويؤكد فريق آخر أنه مع إيمانه بتعدد الحضارات لكن النتيجة الحتمية لمثل ذلك التعدد هي الصدام وليس الحوار، وبذلك فإن الإيمان بتعدد الحضارات قد يكون دافعا للقول بالحوار، كما قد يكون دافعا للقول بالصدام، ومن ثم تبدو قضية الحوار أو الصدام بين الحضارات قضية سياسية في المقام الأول، ومحاولة لفرض الواقع السياسي أو تجميله أو صياغة أو قولبة التفاعل الثقافي الطبيعي والتلقائي على نحو سياسي، وبذلك تصبح الكلمة الأولى للساسة والدول المهيمنة وأصحاب النوايا المخلصة ودعاة الإصلاح وحملة الأقلام النبيلة ورجال الأعمال وطموحاتهم التي لا حدود لها. ومنذ هذا التاريخ وحتى اليوم لم تتوقف الكتابات التي تناولت مقولة صدام الحضارات، سواء بالنقد والتفنيد أو بالدعم والتأييد. ومن هنا كانت استعادة الثقافة العربية تتوقف على كبح هذا الاختراق الثقافي والتحصن ضد استراتيجيته وآثاره السلبية، كذلك ظهر مفهوم الأمن الثقافي العربي للحفاظ على مقومات الثقافة وأداء دورها التاريخي والحضاري في سياق المعاصرة، عن طريق المشاركة الفاعلة على المستوى القومي والعالمي، والتصدي للقضايا العربية والدولية، وفي صورة تنظيمية مخططة بما يحقق قومية المعرفة في التكامل بين الموارد البشرية والموارد المادية العربية[44].

ومن هنا تبدو أهمية وجود مبادرة حقيقية تعيد تسليط الضوء على أبرز قضايا الحداثة والتراث في الوطن العربي، والتحاور مع كل قضية على حدة؛ لمعرفة كيفية الاستفادة منها؛ إما باستيعابها والتلاقح معها وإما بتجاهلها وخلق وسائل دفاعية تحد من انتشارها في الجسم العربي والإسلامي، وتشير هالة مصطفى في كثير من مقالاتها الفكرية في هذا الصدد إلى أن هناك العديد من القضايا في الوطن العربي تعرف بأنها قضايا قديمة/حديثة، في الوقت الذي تطلعت فيه منطقتنا العربية إلى ثقافة حديثة منفتحة متفاعلة مع الثقافة العصرية، ظلت

الثقافة التقليدية الموروثة على حالها تقريبا من دون تجديد، وسارت الثقافتان في خطين متوازيين مخلفتين وراءهما نمطين مختلفين، بل أحيانا متناقضين في طرق التفكير والعقلية والسلوك وتناول القضايا الكبرى، وهو ما أفرز لنا ظاهرتين مازال الوطن العربي يعاني منهما: الأولى تتمثل في الاستغراق في قضايا الماضي، فكثير من قضايا التحديث مازالت تطرح علينا حتى الآن كقضايا تطوير التعليم، أو تطوير الخطاب الديني، أو وضع المرأة. والثانية تتمثل في الازدواجية الثقافية أو الإشكالية التي تعالج دائما حول عنوان الأصالة والمعاصرة، إن هذه الثنائية لم تؤدِ في الغالب إلى التطوير أو التجديد، وإنما على العكس كرست نوعا من الجمود، أو كما ذكرنا سلفا إعادة إنتاج أو تشكيل القديم.

وربما تكون هذه التساؤلات المثارة عن علاقة بعض التقاليد المبتدعة في وطننا العربي ببعض المتغيرات العصرية المفروضة على الإنسان العربي في الزمن المعاصر جزءا رئيسيا من إشكالية الثقافة العربية في الوقت الراهن، تلك الثقافة التي لم تعد توصف بأنها ثقافة تقليدية، أو حتى ثقافة حديثة، إنها ثقافة ثالثة غير واضحة المعالم، ومن نوع جديد، أحيانا تميل إلى الركون إلى التقليدية، وأحيانا تميل إلى الركون إلى الثقافة المحدثة، وأحيانا تعمد إلى المزج بينهما في خليط فريد من نوعه، كما قد تعيد إنتاج بعض التقاليد القديمة، وتعيد تشكيلها في ثوب حديث، ويتوقف كل هذا على طبيعة المواقف الاجتماعية التي تمر بها الثقافة العربية، ما يستلزم معه وقفة جادة من أجل تحديد ملامح الثقافة العربية، وكذلك تحديد ملامح التقليدية بها والملامح التي يجب أن تكون حداثية بكل صراحة ودقة، ومن دون مواربة أو الدخول في صراعات فكرية تدخلنا في غياهب التعتيم الثقافي والمغالطات الأيديولوجية.

الهوامش

1 يعد بورديو واحدا من علماء الاجتماع الماديين الذين اهتموا بكيفية تشكيل الوعي الإنساني في ممارسة الحياة الاجتماعية، وكذلك كيفية تشكيل الوعي الزائف من خلال عدم الإدراك لعلاقات القوة، وعلى غرار ماركس رفض بورديو أن يقسم الواقع الاجتماعي إلى بناء اقتصادي وثقافي وسياسي، وإنما أراد أن يجمع بين الوجود المادي والبعد الرمزي، واهتم بمشكلات العلاقة بين الرموز والأشكال المادية من الحياة الاجتماعية، ومن جهة أخرى أهتم بالطريقة التي تنتج بها الرموز الثقافية وكيفية استقبالها. ومفهوم رأسملة الثقافة عند بورديو يغطي مصادر متعددة كالوعي الثقافي العام والسلوك المرن والإنجاز الجيد والمعرفة العلمية والتعليم المهاري، فالثقافة عنده بمفهومها الشامل تعني مصدر قوة

2 Mesthrie, R,J.Swann, A.Deumert, Introducting sociolingusties, Edinburgh university press, 2000, PP. 164 - 170.

3 Alan Warde, Practice and Field: Revising Bourdieusian concepts, manchester university, 2000, PP. 20 - 35.

OP.CIT, PP. 37.

4 Wiggershaus, R., The Frankfurt school: its history, theories and political significance, MIT press, U.S.A, 1994, PP. 41 - 45.

5 Alan Warde, Practice and field: revising Bourdieusian concepts, Manchester university, 2000, PP. 30 - 37.

6 Augustin, Girard, culture Industry, united nation, 1982, PP.24 - 33.

Dominic Strinati, An Introdcting to theroies of popular culture, Routledge press, New york, 1995.

7 Augustin, Girard, culture Industry, OP.CIT. P 23.

8 Ronald Jones, Adorno, The possibility of the impossible, Artform international magazine, Ine, New york, 2004, PP. 22 - 35.

9 OP, CIT, PP 35 - 37.

وانظر:أنتوني جيدنز، مقدمة نقدية في علم الاجتماع، ترجمة أحمد زايد وآخرين، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١١٩ و١٢٠.

10 أنتوني جيدنز، الطريق الثالث، ترجمة أحمد زايد، محمد محيي الدين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٦٤ - ٦٥.

11 أنتوني جيدنز، مقدمة نقدية في علم الاجتماع، مرجع سابق، ص ٣٦ - ٥٠.

12 المرجع نفسه، ص ٥٢.

13 أنتوني جيدنز، الطريق الثالث، مرجع سابق، ص ٧٠ - ٧٥.

14 محمد الجوهري وآخرون، تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعي، الإطار النظري وقراءات تأسيسية، الكتاب الأول، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٤٥ - ١٤٧.

15 إيريك هوبسباوم، تيرنس رينجر، اختراع التراث، ترجمة عبدالرحمن الرافعي وآخرين، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط ١، ٢٠٠٤، ص ١٤ - ١٨.

16 المرجع نفسه، ص ١٨ - ٢٢.

17 محمد الجوهري وآخرون، تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعي، مرجع سابق، ص ١٤٣ - ١٤٠.

18 علي طبوشة، الذات والمجتمع في ضوء الثقافة المصرية المعاصرة، ندوة الذات والمجتمع في مصر، أعمال

الندوة السنوية الثالثة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٧ و٢٨.

19 على أن هذا الحقائق لم تمنع المجددين من استنباط وتوليد عدد من التقاليد المبتدعة التي تخصهم دون غيرهم، من ذلك مثلا تلك الممارسات التي استحدثتها حركة البنائين الأحرار في العصور الوسطى، ومع ذلك فإن أنصار التنوير من الليبراليين والاشتراكيين والشيوعيين كانوا يعادون النزعات اللاعقلية والخرافة والممارسات العتيقة التي تذكرهم بالماضي المظلم للقرون الوسطى، ما جعلهم غير متقبلين لسائر أشكال التقاليد، سواء أكانت قديمة أم جديدة. انظر: إيريك هوبسباوم، اختراع التراث، مرجع سابق، ص ٢٠ - ٢٥.

20 حسام الخطيب، أي أفق للثقافة العربية وأدبها في عصر الاتصال والعولمة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٢٨، ع ٢، ١٩٩٩، ص ٢٣٥.

21 أحمد الأصفر، الثقافة العربية الراهنة بين مظاهر الوحدة والتنوع وتحديات العصر، مجلة المعرفة، ع ٦، ١٩٩٧، ص ١١٠ - ١١٤.

22 أحمد زايد، الحداثة والتداخل الخطابي، المجلة الاجتماعية القومية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩٢.

23 عبدالباسط عبدالمعطي، التبعية الثقافية في الوطن العربي، في الآليات والمجالات والتفسير، في: ندوة الثقافة العربية، الواقع وآفاق المستقبل، الدوحة، جامعة قطر، ١٩٩٣، ص ٢١٤ - ٢٢٠.

24 فتحي أبو العينين، الثقافة العالمية، ملاحظات حول آليات الهيمنة، أعمال الندوة السنوية الأولى، المجتمع المصري في ظل متغيرات النظام العالمي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٢٤.

25 محمد الجوهري وآخرون، ندوة الثقافة الشعبية والحداثة، فصول، ع ٦٠، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٣٦ - ١٣٩.

26 حيدر الجراح، بين الحداثة والتراث، أين الطريق؟، مجلة النبأ، ع ٢٥ و٢٦، رجب ١٤١٩.

27 أحمد زايد، حول تشكل الذات في سياق التخلف، الذات والمجتمع في مصر، أعمال الندوة السنوية الثالثة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٦.

28 أحمد زايد، الإسلام وتناقضات الحداثة، المجلة الاجتماعية القومية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٩٨.

29 محمد قجة، الحداثة والتراث، مجلة الموقف العربي، اتحاد العرب، دمشق، ع ١٤.

30 صبا محمود، السلطة المدنية وإعادة تشكيل التقاليد الدينية، مجلة الاجتهاد، ع ٤٨ و٤٩، ٢٠٠٠، ص ٢٥٥.

31 محمد الجوهري وآخرون، تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعي، مرجع سابق، ص ٣٨٧ - ٣٩٠.

32 حيدر إبراهيم، العولمة وجدل الهوية الثقافية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج ٢٨، ع ٢، ١٩٩٩، ص ١٠٧.

33 آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة إدور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

34 أحمد أبو زيد، هوية الثقافة العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٠٥ - ١٣٠.

35 محيي الدين صابر، قضايا الثقافة العربية المعاصرة، الدراسات العربية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٣٥.

36 أحمد مجدي حجازي، الإنسان المصري والتبعية الثقافية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٩٣ - ١١٠.

37 محمد الجوهري وآخرون، تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعي، مرجع سابق، ص ١٨٥.

38 عبدالوهاب المسيري، فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، مكتبة مدبولي، القاهرة ٢٠٠٢.

39 محمد الجوهري، رشدي صالح والفولكلور المصري، مركز الدراسات والبحوث الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢.

40 محمد الجوهري، علم الفولكلور، ج١، الأسس النظرية والمنهجية، دار المعارف، القاهرة، ط ٤، ١٩٨١، ص ٨٤٧.

41 Alan Barnard, Encyclopedia of social and cultural Anthropology, OP.CIT. P 575.

42 Clifford Geertz, The interpretive of theory of culture, Inc, New york, 1973, PP 140 - 145.

43 أحمد مجدي حجازي، إشكالية الثقافة العربية، أزمة النقد الذاتي، مجلة كلية الآداب، مج ٥٨، ع٢، ١٩٩٨.

44 أحمد مجدي حجازي، الإنسان المصري والتبعية الثقافية في مصر، مرجع سابق، ص ٩٥ - ١٢٥، للاستزادة حول قضية الحوار الحضاري راجع: عبادة كحيلة، حوار الحضارات، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٤.

عالم الفكر
العدد 3 المجلد 37 يناير - مارس 2009

هيرمنيوطيقا المسرح . . .
لعبة السلطان نموذجا

د. أسامة أبوطالب (*)

توطئة

ترتكز «لعبة السلطان» على محورين أساسيين يصنعان توازنها المطلوب على الرغم مما يبدو من تناقض ظاهري سافر بينهما.

أما أولهما فمحور «البنية». والثاني هو «محور الفكر» والبنية ذات الطابع الشعبي التي أريد توظيفها لتنهض متكفلة بما نسميه «وظيفة الفرجة» التي من شأنها أن تصنع جذبا على كلا المستويين: مستوى النص أي التلقي بالقراءة، ومستوى العرض أو المشاركة بالمشاهدة، بينما يحاول الكاتب/ المؤلف «جاهدا» أن «يختفي» أو يخفف من ظهوره بغرض أن يخفف من طغيان العنصر الثاني الموازي أو محور «الفكر»، ذلك القائم على تقديم كل من «خطاب السلطة» السياسي في مقابل ومواجهة «خطاب الاعتزال الفكري» - أو المعتقدي - بجفافهما التقليدي والذي لا مندوحة عنه بالفعل، حيث يكون لدى الكاتب كما يقول رولان بارت Roland Barthes «هدف يرتب كلماته للتوصل إليه، ويرغب في إخبار قرائه أو تعليمهم. لكن هذا الاستخدام لا يمكن أن يكون استخداما أدبيا بالذات للغة» [1].

وهكذا تتبدى تلك المعضلة الإبداعية واضحة في انشطار الكاتب بين «تحرير اللغة من القيود التي تفرض عليها في الحياة اليومية دور الوسيلة الآلية» أو الناقلة للمعنى، وهو ما نجح في تحقيقه بفرجة التمسرح أو لعبته الشعبية المتصلة الذي يتمفصل عليه السياق بحدثه الرئيسي وأحداثه المتفرعة - حيث تتجلى اللغة الأدبية جماليا في مقابل المنفعة المعرفية التي تشير «اللغة الأخرى غير الأدبية إلى ضرورتها، بينما هي مدمرة «للذة النص» بالفعل وفق رؤية بارط نفسها بتسببها في ما نطلق عليه نحن «تشققات النص» حين يقدر له في بعض

(*) رئيس قسم الدراما والنقد بالمعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت

أجزائه أن يجافي وظيفته الجمالية - المتضمنة للفكر بالطبع - فيخرج عنها مستبدلا إياها بعرض فاضح للفكرة «حيث المعاني تسبق الأصوات، والكلمات التي يستخدمها الكاتب تحدد مسبقا المعاني التي يرغب في توصيلها، والنتيجة - إن كان يتقن حرفته - هي أن تصبح لغته واضحة الدلالات والهدف»[2].

والظاهر في «لعبة السلطان» أن ثمة مأزقا خطرا ينذر به اختيار ذلك القالب الشعبي - ذي الدلالات والإحالات الجمعية التاريخية والمعاصرة التي تثار في عقل متلقيه العربي والمصري - وتلك الأطروحة الفكرية/ المعتقدية في شكلها الفلسفي «المعتزلي».. وهو من شأنه أن ينذر بمغامرة مهددة لدرامية العمل، على المستوى النظري القبلي، وحيث يقفز كثير من التساؤلات المسبقة والمصادرة عن كيفية تلبيس «الفكرة النظرية» ثوب الفرجة الشعبي أو عرضها من فتحة جلبابه مع ما بينهما من جفوة تفرضها طبيعة ما سوف يعرض من قضايا خلافية محلها حلقة البحث القديمة أو قاعاته الأكاديمية العصرية بعيدا عن جمهرة من «المتفرجين» التقليديين من متوقعي «المتعة» من المسرح والباحثين عنها متلبسة بـ «الفكر» مضفرة منسوجة فيه، والذين لايعتد بوجود جماعة منتقاة من الصفوة أو من المتفرجين الأذكياء من بينهم، فليس لأمثالهم وحدهم وحسب تكتب الدراما أو يقدم العرض المسرحي! لكن الكاتب و قد أقدم على المغامرة على أرض «الفكر والموضوع الفلسفي» لا بد أن يكون عالما بحدودها مدركا أيضا لما يريد أن تخلفه التجربة أو تثيره من «أثر جمالي» هو غير متعة التفكير العقلي المجرد بمفردها على أي حال. من هنا كان اختياره لشخصية «الأشرس المعتزلي» - بكل ما تجره من تهديد أولي بهجوم «المدلول» على لغة الأدب، وتهديد المبدع نفسه أن يتحول من مؤلف ecrivain هو في رأي بارط شخصية أكثر مهابة لأنه كهنوتي priestly إلى كاتب ecrivant بمعنى كتبي. «ذلك لأن المؤلف شخص يعمل على لغته - حتى لو كان ملهما - ويستغرقه عمله وظيفيا. ونشاط المؤلف يتضمن نوعين من المعايير: معايير تتصل بالفن (بالتأليف والنوع الأدبي والكتابة) ومعايير تتصل بالفنان (بالعمل والصبر والتصحيح ومحاولة الوصول بالعمل إلى حد الكمال) ... والكاتب الحقيقي إذن - كما يعترف بارط - هو خليط من الاثنين: ecrivain & ecrivant معا»[3]. فهل نجح فوزي فهمي في تحقيق «نشاط المؤلف» في موضوع تخيره للكتابة مع ما يحمله من تهديد مسبق متربص بصاحبه كي يصنف جهده - في هذا النص المغامرة - بكونه «كتيبا»؟ وهل نجا كذلك من صفة «البلاغي» ذلك الذي يصفه رينيه ويليك بكونه «يلبس الأفكار لبوسا ملائما بما يوحي بوجود الأفكار بالفعل كي نحكم إن كان لبوسها ملائما فإذا كانت موجودة فهي إذن موجودة في الكلمات أو بالأحرى في كلمات أقل ملاءمة»؟[4]. وهل وفق كذلك في تجنب ما نسميه بـ «تشققات النص» تلك التي تنتج عن «بروز الفكر» أو بروز الخطاب الذهني أو الفلسفي وظهوره ظهورا من شأنه أن يثبت «الفعل» -

ولو مؤقتا - تثبيتا يحد من اطراد الحركة البانية للخيال/ للتشوق والتوقع و بما يعني تعويق إقامة الشكل داخله ويصيب «الدرامية» الفاعلة بالكف؟ ذلك ما تعد الدراسة بمحاولة الإجابة عنه؟

عن المنهج

على الرغم من تثمين رؤية رولان بارط RoLand Barthes للنص باعتباره «ليس مجرد كيان مغلق تشغله معان محددة تنحصر مهمة الناقد في أن يفك مغاليقها، ولكن أن يراه بوصفه تعددية على نحو لا يقبل الاختزال، وبوصفه لعبا للدلالات لا ينتهي ولا يمكن تسميره في النهاية إلى مركز أو جوهر أو معنى وحيد» [5]. وما قد يشيب أننا بصدد منهج يحتذيه في تناوله النقدي للموضوع الفني فيقسمه أو يحطمه إلى عدد من الوحدات الصغيرة مطبقا عليها تصنيفاته أو رموزه الخمسة بكل مهامها أو مسؤولياتها التي يكلها إليها حيث «النظامان التأويلي Hermeneutic والفعلي Actional ينظمان تسلسل الأحداث حين يهتم الأول منهما بالألغاز أو المعضلات السردية التي تثيرها القصة ثم تحلها. بينما يهتم الثاني بشكل لا التواء فيه بالمراحل المتتالية التي ينقسم لها فعل مستقل. كما يستعمل النظامين السردي Semic والدلالي Symbolic كي يدرج فيهما معاني الأشخاص والمواقف والأحداث في القصة، مخصصا النظام الرمزي للتعارضات التي تقوم عليها بنية السرد» [6]، أو أن يطبق عليها - كما نهج في تعامله مع القصة البلزاكية Sarrasine - تقسيمه لها إلى «عدد من الوحدات الصغيرة Lexis أو الألفاظ، مطبقا سننه الخمس عليها.. ومؤكدا بذلك منهجه المعروف في رؤية الأدب بوصفه «رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها. أما الدلالة فهي تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام وليس هذا المعنى أو ذاك وبما يضمن استقلالية العمل الأدبي أو اكتفاءه بنفسه عن مهاده التاريخي وعن حياة صاحبه. وحيث المؤلف - عنده - عار تماما من كل مكانة ميتافيزيقية. يتحول إلى مجرد ساحة أو مفرق طريق تلتقي وتعيد الالتقاء فيها اللغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات على نحو يغدو معه القارئ حرا تماما في أن يدخل للنص من أي اتجاه يشاء، فليس هناك طريق هو وحده الذي يعد صائبا» [7]، لكن نظرة بارط - الما بعد بنيوية هذه - رغم قيمتها - غير مقنعة تماما أو غير كافية من وجهة نظرنا كما هي غير مقنعة من وجهة نظر النقاد الجدد، «لأن وحدة النص لا تكمن في مقصد المؤلف بل في بنية النص ذاته. ولأنها - على الرغم من اكتفائها بنفسها - ذات صلات خفية بمؤلفها. بسبب من أنها تمثل بسنن لغوية معقدة (أو أيقونة لغوية) تناظر حدوس المؤلف عن العالم» [8]، بالإضافة إلى ما وقع فيه بارط - وأعمال ما بعد البنيوية - من «عدم الفصل الواضح بين النقد والإبداع». علاوة على رفضنا الاقتناع - مثلهم - بأن اللغة هي «الشغل الشاغل للمفكرين» ورغبة في العثور على رؤية نقدية يكون من شأنها أن تغني العمل ولا تلوى عنقه إثباتا لاتجاه ما، فسوف تلتزم هذه الدراسة لا باتباع سنن بارط الخمس في

تمحيصها لنص لعبة السلطان - رغم جاذبيتها - لكن بقراءة نقدية مطبقة منهجا تأويليا Hermeneutic كما أراده جادامر أو شلايرماخر Schleirmacher ومارتن هايدجر M. Heidegger وغيرهما من التأويليين الألمان التقليديين - مستعينة بتطويرات أتباعهم من مدرسة جماليات الاستقبال الجدد - في ما يسمى بالهرمنيوطيقا الفلسفية «حيث يكشف النص الأدبي عن الوجود، وينطوي على حقيقة أو معنى يتجاوز إطار بنيته الشكلية. كما أن تفسيره - وبالتالي فهمه - يقتضي تجاوز إطار الذاتية والموضوعية معا، وهو ما يعني أن الطريق إلى فهم النص إنما يفترض فهم ماهية اللغة ذاتها - والتي هي إبداعيتها في الكشف عن عالم ما أو عن أسلوب من أساليب الوجود، ولا تعني كذلك (إبداعا للغة) إنما تعني أن نتيح للغة أن تمارس إبداعيتها حيث يعني موقف المفسر إزاء النص فهما لإبداعية لغته في كشف وإظهار الوجود - وبما يعني تجاوز الهرمنيوطيقا المعاصرة كلا من الشكل والمنهج معا» (9). أما «ماهية اللغة» فهي «إبداعيتها في الكشف عن الوجود وإظهار العالم من خلال التحجب الذي يسكن داخل لغة النص الأدبي ذاته «ومن هنا أيضا كان تعريف S. W. Dawson للبلاغي «بكونه ذلك البارع في صوغ العبارة، بينما الشاعر هو الذي يجب أن يقتنص الفكرة قبل أن تصبح فكرة تماما، أي قبل أن تشد الكلمة وثاقها. وليس من الضروري أن تكون النتيجة مفردات جديدة، بل لغة جديدة، تعبيرا جديدا، تركيبا جديدا، ومعنى جديدا كذلك» (10). وفي هذا الاعتراف بالمعنى عند س. و. داوسون يجد الباحث ضالته أو أرضه الوسطية هروبا من استحواذ الشكل المجرد - أو الاغتراب فيه على الدراما - في مقابل التخوف من التلوث بوصمة «الفكر»، بينما لا يمكن للغة أن تتخلص تماما من المعنى، وإلا أصبحت «مجرد طنطنة» على حد تعبير جادامر Gadamer (11)، الذي يرى أن النص الأدبي مثله مثل أي عمل فني آخر شأنه شأن كل ظواهر عالمنا الخارجي، حيث يمثل كيانا موضوعيا موجودا خارجنا، وليس ناشئا من مجرد فكرتنا أو تصوراتنا عنه. لكنه في الوقت نفسه لا يكون بمنزلة حقيقة موضوعية يمكن أن يتأسس معناها بشكل مستقل عنا، كما لو كان هناك معنى موضوعي واحد يمكن قياسه وإحصاؤه، ولا نملك سوى أن نتفق عليه ونقر به. لقد أنكر كل من هايدجر وجادامر وجود تلك الحقيقة الموضوعية، وأكدا أنه لا يمكن لنا فهمها من خلال «مقولات وقوالب مجردة تريد الذات فرضها على العمل. ذلك لكونها معنى لا يتم تكشفه إلا في حالة دخول الذات مع العمل الفني في «حوار أصيل مع النداء الذي يتردد صداه في العمل».. إن هرمنيوطيقا النص الفينومونولوجية المعاصرة - كما وضع هايدجر دعائمها - «تنأى بأذهاننا عن ذلك التصور الشائع لأستاذ الأدب باعتباره محللا للنص أو قارئا منهجيا له وإنما يرتكن أسلوبه على التحرر من الأسلوبية ومن فهم النص الأدبي بتطبيق نظرية معينة في القراءة أو منهج في التحليل أو أسلوب معين في التلقي يراد منه أن ينافس النظريات والمناهج السائدة

في مجال النقد والدراسات الأدبية»[12]، وفي ذلك يقول جيرالد برونز «إن هايدجر يقوض فكرة الدراسات الأدبية في مجملها باعتبارها تطبيقا أو استجابات لمهارات فنية في قراءة النصوص التي ينظر إليها على أنها بنى أو أنساق، سواء كانت صورية خالصة أو لغوية خالصة أو أنساقا نصية أو كانت أشكالا وتشكيلات متواصلة مع الأنساق الاجتماعية والأيديولوجية التي تصاغ فيها الحياة الإنسانية. فهايدجر يأخذك بعيدا عن مفردات النظرية والمنهج والشكل والتشكيل والبنية والنسق. إنه دعوة لتحرر الفكر على أي مستوى من المستويات ليدخل في لقاء وخبرة حميمة مع الأشياء والموجودات، وفي النهاية مع الوجود نفسه»[13]، وعلى ذلك تتأسس عملية «التفكيك الهرمنيوطيقي» Hermeneutische Deskonstruktion والذي ليس هو «نظرية ولا منهجا في القراءة، بل هو تعرية لتصوراتنا التقليدية ومفاهيمنا بحيث نبقى في مجال الانفتاح الذي ينتشلنا من، أو يختطفنا بعيدا عن، مجال الفكر الإحصائي والتمثيلي الذي يدرس النص بهدف الوصول إلى معرفة تصورية ثابتة»، وتشبه هذه العملية ما يراه جادامر «حالة السلب التي يصل فيها المرء إلى حيرة إزاء الكلمات وهو في الوقت نفسه ما يطلق سراح الفكر، وعندئذ فقط يبدأ الفهم الذي يحدث في الخبرة الهرمنيوطيقية باعتباره انفتاحا على الآخر الذي هو النص، بهدف الكشف أو الإظهار. والذي لا يمكن أن يبدأ إلا عندما يبدأ وعيي أن الآخر لا يمكن احتواؤه داخل مفاهيمي الأيديولوجية أو تصوراتي المنهجية. وبما يعني زعزعة الأساس الذي يستند إليه موقفي الخاص بتخليص الفكر من أرضية التصورات التي يستند إليها»[14]، وهو ما يعني ضرورة فهم دور الناقد/ المفسر باعتباره «ذاتا» تقوم بدور في عملية التفسير بوصفها حوارا حقيقيا بين «ذات وموضوع»، أو ما يسمى بالحوار التفسيري في «الهرمنيوطيقا المعاصرة»، والذي يهدف إلى تجاوز ثنائية الذات/ الموضوع تلك التي يتم فيها تأكيد أحد طرفيها على حساب الطرف الآخر. ويتميز بما يسمى «بالإنتاجية المخلصة للنص» Faithful productivity [15] المراد تفسيره. حيث يمثل الانصياع للنص والثقة فيه قطبي الرحى في التأويل الجادامري، من دون أن يُفهم من ذلك دور سلبي للمفسر تجاه نص يفسره، بل تفسير إنتاجي مختلف عما يسمى بإعادة إنتاج النص Text Reproductivety، وفي الوقت نفسه فهو غير إبداعي حيث يعني ذلك - من وجهة نظر جادامر - «مغالاة في إضفاء سلطة المفسر أو نص التفسير على النص الأصلي»، ومن وجهة نظرنا، فإن هناك ما يقارب بين رؤية جادامر تلك من مفهوم «النقد الموضوعي «ورأي» النقاد الجدد» - الذي سلفت الإشارة إليه - حيث تتحتم رؤية العمل الأدبي «كما هو عليه وفي ذاته»، كما يحتم الموقف الموضوعي للناقد ضرورة الفصل بين ذاته وذات العمل مثلما يفصل كذلك عن مبدعه. إضافة إلى تحاشي الانتحال الإبداعي لوظيفة الناقد الذي يعيد تمثل النص أو إفرازه نقديا معتبرا تفسيره عملية إبداعية ثانية يقوم فيها بدوره كمبدع آخر جديد. كما أن ذلك

الآخر يجب دائما أن يكون هو النص وليس المؤلف علاوة على ضرورة أن يكون الحوار بينهما - المفسر والنص - ممثلا لعلاقة تبادلية بين الأنا والآخر، أو بين ذات وموضوع «حيث تعني العلاقة التبادلية أن عملية الفهم أو التفسير من خلال الحوار لا يمكنها أن تحدث في اتجاه واحد يسير من الأنا إلى الآخر، بل من الآخر إلى الأنا كذلك بالطبع. وإن كان الأنا هو الذي يمسك بزمام المبادرة فلا يتعامل معه باعتباره موضوعا يسعى إلى السيطرة عليه بما يعني «تأطيره»، هو نوع من النزوع نحو «تفكير استراتيجي» - كما يراه جادامر - تفكير يختفي فيه الانفتاح على النص، كما يختفي فيه الحوار الحقيقي بين الأصدقاء مسلما إلى اغتراب لا إلى ألفة تنكر فيها الذات صوتا ما يوجد ويحيا معها. ويعطي هايدجر مثالا على ذلك بمقاله «هيدرلن وماهية الشعر» [16] حيث يضرب مثلا بتفسيره الحواري للنص وتعامله الجدلي معه بينما يقوم النص - مثله - بالتجلي وبالتخفي والصمت والاحتجاب في تبادل للأدوار يجلو «الحقيقة التي يقولها النص»، كما تعلو «اللغة» - من منظوره التأويلي - على كونها مجرد «وسيلة أو أداة لتبادل المعلومات الصحيحة بقدر ما هي ذلك المكان الذي يكشف فيه الواقع عن ذاته ويستسلم لتأملنا» [17]. وهكذا يصبح التأويل الأدبي بالنسبة إلى ما يدجر «ليس بالدرجة الأولى شيئا نفعله، إنما هو شيء علينا أن ندعه يحصل. أي أن نفتح أنفسنا للنص بصورة سلبية، مخضعين أنفسنا لكينونته الملغزة التي لا تنضب ومتيحين له أن يستنطقنا» [18] (بما يحمل ذلك من تجاوز لموقف النقد الموضوعي الفاتر، وربما المتعالي، في حضرة النص)(*).

أما «معنى العمل الأدبي» - والذي نراه متفقا مع توجهات منهج التأويل المقصود تطبيقه على هذه الدراسة» فهو «موضوع قصدي» وفق تعبير الفيلسوف هوسرل Husserl»، «حيث يتثبت معناه مرة وإلى الأبد: فهو متطابق مع ذلك الموضوع الذهني الذي يحمله المؤلف في عقله أو يقصده وقت الكتابة» «والذي لا يتناقض مع ما رآه التأويلي الأمريكي إ. د. هيرش - كما يرى تيري إيجلتون أيضا»، «من أن تطابق معنى العمل مع ما عناه المؤلف وقت الكتابة لا يقتضي أن يكون للنص تأويل واحد ممكن. فقد يكون هناك عدد من التأويلات المشروعة المختلفة، ولكنها كلها ينبغي أن تتحرك ضمن نظام التوقعات والاحتمالات النمطية التي يتيحها معنى المؤلف، ذلك لأن الدلالات تتنوع عبر التاريخ بينما تبقى المعاني ثابتة.. والمؤلفون يقدمون معاني، أما القراء فيعينون الدلالات» [19]، وهكذا يصبح شأن النقد - من وجهة نظرنا هو البحث - عن هذه الدلالات أو محاولة إيجادها وتعيينها بالفعل، لا بما يفيد أن «المعنى الأدبي» مطلق وثابت ومقاوم تماما للتغيير التاريخي كما ذهب هيرش - الذي على الرغم من وعيه «بكوننا لا نمتلك دوما مدخلا إلى «مقاصد المؤلف» - إلا أنه يرى أن واجب الناقد هو «السعي إلى إعادة بناء ما يدعوه بـ «الجنس الضمني» internsic genre في نص ما والذي يعني به تقريبا «الأعراف

(*) ألا تذكرنا تشبيهاتهم للنص باعتباره «جسد مريض راقد مستسلم على طاولة الجراح» بذلك التعالي البارد وتؤكده؟

العامة وطرائق الرؤية التي حكمت معاني المؤلف وقت الكتابة»، وعلى الرغم مما قرره من استحالة استعادتنا تماما ما عناه بدقة، فقد اكتفى أن نقنع «بما كان في عقله بشكل عام». ومن أجل ذلك يصبح على النقد، إذا ما أراد أن يؤمن لعمل أدبي ما معنى باقيا، أن يحاصر بشرطته تفاصيل هذا المعنى الفوضوية المحتملة ويردها إلى حظيرة معنى نمطي محتمل خاص بالمؤلف يقصى عنه كل ما يجافيه ولا يتفق معه وبفظاظة وفي «موقف سلطوي» أيضا. حتى لا يسلب منه أو تنتهك حرمته من قبل القارئ! وفي هذا ما يفتح الباب عليه في مداخلة معترضة تراه نفسه مفتقدا للثقة «بمثل هذه الأوهام»، في حين يظل معنى العمل الأدبي في تأويلية هايدجر وجادامر «غير مستنفد أبدا في مقاصد مؤلفه بحيث كلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تغربل منه معان جديدة ربما لم يتوقعها أبدا مؤلف العمل أو جمهور معاصريه، وهكذا فإن كل تأويل لعمل ماض يؤلف حوارا بين الماضي والحاضر، وما يقوله لنا العمل سوف يتوقف على نوع الأسئلة التي تطرح عليه. وهو ما قد يلتقي أيضا مع «تقاليد» T.S. Eliot، وتأمل أعمال الماضي «تأملا شرعيا» يتزاوج فيه مع الحاضر ويتجادلان معا مثلما «تتزاوج الذات مع الموضوع والغريب مع الحميمي على نحو مألوف وبواسطة كينونة تضمهما معا» [20]، هي الكينونة المؤولة أو «تأويل الكينونة» Hermeneutik des Daseins كما يحددها هايدجر. لكن ما يعيب نظرية جادامر للتقاليد هذه هو ما يراه تيري إيجلتون بحق من كونها تمثل «افتراضا شنيعا أن ثمة تقليدا رئيس او وحيدا، وأن كل الأعمال (الشرعية) تسهم فيه وأن التاريخ يشكل كلا متصلا لا ينقطع خاليا من أي تمزق حاسم أو صراع أو تناقض، «وهكذا فهي تقدسه بشكل وثني، الأمر الذي دفع إلى ظهور طور جديد من التأويلية هو مدرسة «جماليات الاستقبال» Aestaetische Rezeptition والتي تخالف التأويليين التقليديين في عدم إصرارها على أعمال الماضي أو التركيز عليها بصورة حصرية سلطوية فارضة، علاوة على تثبيتها لدور «القارئ» أو المتلقي للأدب، ذلك لأن النصوص الأدبية «سيرورات دلالية» Significationen لا تتجسد ماديا إلا في ممارسات القراءة. فالقارئ حيوي مثل المؤلف تماما، «كما أن سيرورة القراءة هي فعل دينامي وحركة وكشف يزدادان تعقيدا بمرور الوقت. فالعمل الأدبي لا يوجد إلا كطاقم من الترسيمات Schemata أو الاتجاهات العامة كما يدعوها المنظِّر البوبوني رومان إنجاردن والتي على القارئ أن يقوم بتحقيقها» [21]. وبشكل مختصر يذهب إنجاردن في فعل اهتمامه على القارئ وتركيزه على مشاركته الإيجابية في تأويل النص إلى أن «الأعمال الأدبية الفنية تشكل وحدات كلية عضوية، وأن الهدف من ملء القارئ (لا تحديداتها) إنما إكمال هذا الانسجام» في حين تتسع خطوة آيزر التي يمنحها له إلى درجة ما يسميه بـ «المشاركة في تحقيق الأرباح مع النص، في «محاولة لوصف عملية القراءة بمصطلحات وعي القارئ» [22]. واعتمادا على الفينومينولوجيا والهرمينيوطيقا يقوم هانز

روبرت ياوس H.R. Jaus بإثارة موضوع إشكالي عن «النص في ذاته» واتخاذه معيارا في مواجهة مجموعة من التأويلات المحددة، مثيرا إشكالية معرفة الناقد أو ادعائه معرفة «شبه إلهية بالنص في ذاته»، بينما ينكرها على «القارئ المجرد الذي عليه أن يكتفي ببنائه الذي لا بد أن يكون جزئيا ومحدودا للنص»(23).

ذاك استعراض موجز لمقدمة قصدنا بها أن تكون مدخلا لمنهج يحتذيه تعاملنا مع نص مثير للتساؤلات الفلسفية والفكرية والسياسية بقدر ما هو إشكالي في طابعه البنائي، لعل الهرمنيوطيقا - كلاسيكية أو حديثة - تفلح في استجلاء ملامحه وسبر أغواره. ولعل التأويل المحاور للنص يبعد هذه المحاولة عن الوقوع في ما أسماه جادامر بالصورتين الأساسيتين للتفسير الاغترابي، وأولهما ذلك الذي يتحدث (عن) نص Spricht von، أما الثاني فهو التفسير الذي يتحدث (من) أجل نص Sprichtfuer، حيث تجعل الطريقة الأولى من التفسير محاولة فهم تجريبية للنص مما يوقعه كموضوع يمكن السيطرة عليه وإخضاعه لمقاييس وقواعد عامة يراد تطبيقها عليه. وهو ما يجعل التفسير بمنزلة الحوار الذاتي أو المونولوج الذي لا يسمح فيه للنص بأن يتحدث عن ذاته أو لأجلها Fuer Sich Selbst. أما الحالة الثانية: حالة التحدث من أجل النص، فهو تفسير يطمح إلى محاولة فهم النص بشكل مثالي حيث يدعي فيه التفسير أنه بإمكانه فهم الآخر/ النص. وربما على نحو أفضل من فهم النص لنفسه. وعلى الرغم من أن التفسير في هذه الحالة ليس هو الحوار الذاتي، إلا أنه يظل مع ذلك حوارا أحادي الجانب، لا يؤذن فيه للعمل/ النص أن يتحدث إلينا أو أن يبوح بذاته عن ذاته. حيث يسجنه المفسر في إطار «موضوع يتحاور مع ذاته». وبالتالي ينتفي جدل الحوار القائم على مبادلة الطرح / طرح الأسئلة والرد أو الإجابة. مما يجعل الطريقة الأولى بمنزلة عملية طرح للنص - موضوع - التفسير خارج الحوار. بينما لا يجعل التفسير وفق الطريقة الثانية من الحوار حوارا حقيقيا بتركه النص ذاته - على الرغم من جعله مادة للحوار - يقع في براثن الناقد / المفسر وتحت سلطته أي محكوما به. وبذا يستوي كلا التناولين في تأكيد سلطة المفسر ونص التفسير Text der Interpretation (24). وهكذا تقودنا النزعة الموضوعية إلى «نوع من الوهم في الفهم والتفسير أو وهم الاعتقاد في السيطرة على النص، بينما النص آخذ في الإفلات منا - على حد قول سعيد توفيق - حتى ينتهي ذلك بنا إلى حالة من الاغتراب ناتجة عن عدم فهم الذات للموضوع من خلال تحقق الخبرة الحميمة المتبادلة بينهما. حتى نجد أنفسنا في النهاية أمام نص التفسير لا النص المراد تفسيره. وهو نوع مقنع من «الانطباعية» وفق رأينا. بينما تعتمد العملية أو التفسير الهرمنيوطيقي على مسلمة أساسية قوامها «فهم دور الذات/ المفسر في عملية التفسير بوصفها جدلا حقيقيا بين ذات وموضوع». وهو المنهج الذي اعتمدناه لهذه الدراسة على أمل أن يتحقق.

حوارمع النص

من المنظور التأويلي لفلسفة هانز جورج جادامر فإن «محاولتنا فهم الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الخاص بتوجيهها. بينما نحن نسعى - في الوقت نفسه - إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حواره الخاص مع التاريخ. حيث يتضمن منظورنا الحاضر علاقة بالماضي دائما. وفي الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال المنظور اللامحدود للحاضر، حيث إن قيمة تأسيس معرفة (خالصة) بالماضي هي مهمة لا أمل فيها. ذلك لأن الهرمنيوطيقا لا تفصل بين العارف وموضوع المعرفة في الفهم على نحو ما هو مألوف في العلم التجريبي، بل تنظر إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضي والحاضر. ذلك أننا لا نستطيع أن نقوم برحلتنا إلى الماضي من دون أن نأخذ الحاضر معنا» [25].

(هنا يمكن نقل المدخل إلى لعبة السلطان من الأول)

ليس بسبب من كونه حيا بيننا نستطيع أن نجزم بأن مؤلف «لعبة السطان «ليس متبعا لفكر الاعتزال، إنما بسبب ما يعكسه «النص» من تبن لمقولات تنهض بها فلسفة الاعتزال وتتغلغل بشكل جزئي متفاوت القدر في عقل كل مسلم - حول تلك القضايا الكبرى وأهمها قضيتا «التوحيد والعدل» - وبما يسمح لنا بادعاء عن وجود هذا النزر المعتزلي في العقل الإسلامي الجمعي متوارثا ومتواترا على الرغم من أنه لا يفي وحده لإدراج معتقد صاحبه في زمرة «الاعتزال» - وقد يبدو من المهم أن نقرر عدم معرفة تاريخ الكتابة المسرحية لكتاب مذهبيين أي ينتمون إلى مذهب لاهوتي خاص غير أيسخسلوس - الذي كان عضوا في جماعة إسرارية تدين للربة «ديميتير» التي طالما رفع ابتهالاته إليها «كي تجعله أهلا لأسـرارها» - لكن بما لا يصنف إبداعه المسرحي بصبغتها الإسرارية. أما في المسرح الأوروبي فليس لنا أن نعتمد غير «راسين» الجانسيني «الواضح - في عصر النهضة الفرنسي المتأخر أو ما يعرف بكلاسيكية القرن السابع عشر الجديدة - وما كان من تأثير معتقده الغنوصي المسيحي هذا على مسرحيته الشهيرة فيدر»، حيث أكسبها تراجيديتها التي كان مقدرا لها أن تفتقد أو تميع لو هزمه المنطق المسيحي التقليدي عن «حرية الإرادة» [26]. علاوة على تجربة «بول كلوديل» الصوفية المسيحية والناشئة عن اقتناعات دينية واضحة لم ينكرها كذلك، ومن قبله موريس مايترلنك بالطبع . أما على مستوى المسرح الإسلامي - وفي تجربتيه المعتقديتين الرئيستين «ثأر الله» و«مأساة الحلاج» - فقد اختفت أي شواهد من شأنها أن توحي بتشيع عبدالرحمن الشرقاوي أو انتماء صلاح عبد الصبور فعليا إلى جماعة المتصوفة. ومن ثم جاءت معالجاتهما المسرحية للموضوعين بعيدة عن «المذهبية العقائدية» للجماعة المعروض فكرها دراميا وبما سمح لهما بمرونة أكثر في المعالجة، وبعرض أكثر موضوعية للمحبة أو الميل - سواء للشخصية

أو ما تمثله من فكر - بالإضافة إلى حرية محيطها أكثر اتساعا مما لو كان الشرقاوي متشيعا أو عبد الصبور مشتملا خرقة تصوف حقيقي. وفي ما عدا ذلك، تظل تجارب الفواجع الشيعية أو ملاهيها - التعازي - هي الظاهرة المذهبية الوحيدة المنتجة مسرحا معتقديا طائفيا إسلاميا [27].

وهكذا يمكننا إعادة القول إنه على الرغم من عدم انتماء كاتبها لطائفة المعتزلة - حيث لم يعد لهذا الفكر وجود حقيقي بعد أن تغلب عليه الفكر السني وهزمه - إلا أن ذلك لم يمنع من وجوده إن كاملا أو نا قصا مجزأ داخل العقل العربي، أو فلنقل الشريحة المفكرة منه، حيث لايزال الإيمان بخلق القرآن أو الثقة في فكرتي التوحيد والعدل والوعد والوعيد أو حتى التقية - وهي خصيصة مشتركة مع الشيعة وربما أيضا مارسها بعض اتجاهات المتصوفة - فاعلا في عقول بعض مفكري المسلمين والمتبحرين في العلم منهم حتى بعد احتجاب مساجلات علم الكلام التقليدية عن ساحة الفكر العامة وربما بالتقادم، كما يمكننا إعادة القول بتفصيل، مؤكدين أن وضعية فوزي فهمي في هذه المسرحية مثل وضعية الشرقاوي في «الحسين»، فكما أنه ليس معتزليا، فالشرقاوي ليس شيعيا هو الآخر لكن ذلك لا ينفي عنه حبا لأهل البيت ظهرت أعراضه عليه بصورة واضحة - في العمل - ولا ينكرها مذهبه السني عليه كما ينكرها على بقية أتباعه من المسلمين. وهكذا يصبح شأنهما شأن كثرة من المسلمين اتخذت موقفا انتقائيا تجاه قضايا فلسفية وعقائدية كبرى لكنها لم تصل بهم إلى حد التمذهب المتطرف. ومثل الشاعر صلاح عبد الصبور الذي لا يمكن أن يصنف متصوفا بالمعنى الاصطلاحي، وإنما في وضع معتقدي متوسط لمسلم - سني أيضا - حر العقل ناضج العاطفة الدينية يرى في التصوف أرستقراطية التدين الإسلامي، كما رأى في تصوف الحلاج غير التقليدي صورة نضال سياسي يسمح له بمعالجة حياته أو أزمته على هذا المستوى الحامل إضافة حقيقية لتجربة مسرحية غير مسبوقة في المسرح العربي [28].

قلنا عن فوزي فهمي إنه من الممكن أن يكون مؤمنا بمقولات الاعتزال أو بعضها كذلك، وليس لذلك أهمية في حد ذاته، لكن المغامرة الحقيقية تتمثل في إقدامه على الدخول في تجربة درامية قوامها مواجهة «ذهنية» ما بين العقل المعتزلي والسلطة ممثلة في رجليهما ثمامة بن الأشرس وجعفر البرمكي. أو فلنقل (مندوبية السلطة أو تمثيلها) غير الآمن - أو المغدور منها كذلك - على الرغم من حياته في ظلها كمن يجلس في فم الأسد - حيث يتخذ فوزي فهمي من هذه الملاحاة العقلية ARGUMENT DESPUTE - ولا نقول الصراع - مدخلا أو ضوءا كاشفا يطرح منه هما قديما راوده وشغله عن علاقة الحاكم بالمحكوم منذ أن دبج قلمه مسرحيته الأولى عودة الغائب والتي هي «معارضة درامية لأوديب سوفوكليس» [29]، ولا نقول أيضا معالجة «التيمة» نفسها كما أتت بها الأسطورة، حيث وضع فهمي عمل الكاتب اليوناني

الكبير نصب عينيه وهو يطرح هما فكريا عاما ظاهره معالجة للعلاقة الشائكة والمتوترة دوما بين الحاكم والمحكوم في ضوء مفاهيم مثل حرية الاختيار والإرادة، وقد أكسبها طابعا فلسفيا وجوديا لا تخفى إحالاته السياسية - حيث أغرم به الكاتب زمنا ربما كنتيجة لمعالجة جان بول سارتر لتيمة أوريست في الحصار، ربما كأثر لإعجاب عام ساد في تلك الفترة بالفكر الوجودي وتجلياته في المسرح كذلك. أما باطنه - المسقَط على الظاهر الدرامي اليوناني المستعار - فهو التجربة المصرية في الجمهورية الأولى أثناء حكم عبد الناصر، وبالتحديد عقب الإحباط العربي الكبير من جراء هزيمة عام 1967، وفور إعلانه أن يسمى بالرغبة في «التنحي» عن الحكم وإسناد تبعته لآخر غيره!

لكن هموم الكاتب - أو فلنقل إنه الهم نفسه وقد عاوده من جديد - قد اتسع محيط رؤيتها ووضحت عبارته كذلك فرآه لا بد أن يعالج في إطار فكر إسلامي محايث لأحداث العمل وزمنه. كما أنه أكثر واقعية أو ربما تقبلا وملاءمة لجمهوره العربي الإسلامي في زمننا الذي شغفته كما شغلته قضايا دينية ولاهوتية مذهبية ذات طابع سياسي قديم يعاود الآن بحثه في إشكالات العدل وثنائيات الحاكم والمحكوم - المتشابكة في تعقيدها - في ضوء من تجارب ماضوية أو سلفية تتخذ مقياسا للاستشهاد والاسترشاد، وفي كثير من الأحيان تعبيرا عن رغبة نموذجية واضحة في «الاتباع». حتى ظهرت على السطح مصطلحات كانت الثقافة العصرية والهموم المعاصرة قد أنستها أو هجرتها كأسلحة للجدل حول ماهية الحكم وشكل المجتمع وعلاقة العقل بالنقل والديموقراطية بالشورى وغيرها. وهكذا طفت إلى السطح - أو عادت إلى الظهور مع تيارات دينية - قضايا التوحيد والعدل والوعد والوعيد والمنزلة بين المنزلتين والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والجهاد، إلى غير ذلك. ووجدها الكاتب فرصة سانحة في عمله الدرامي ليخلق بها وسطا medium من الفكر والصراع - الفكري أيضا والحياتي - متناسبا مع الشخصية التاريخية وموضوعها الموروث، كما هو محايث للهم الحاضر وصراعاته التي أعيدت قراءتها في ضوء من التجربة السياسية والفكرية الموروثتين بالمثل. ومن هذا المنطلق فإن «لعبة السلطان» - كمعالجة وتناول جديدين لموضوع وفكر وهم قديم/ حديث - إنما تمثل تناولا حداثيا حقيقيا يدشن علاقة التاريخ/ العصر ويفتح بينهما من الحوار ما لا تنتهي مساجلاته. كما أنه يؤيد ما سبق أن تخيرناه من منهج قراءة تأويلية «هيرمنيوطيقية» لهذا العمل الذي يمكن أن ينطبق عليه وصف رايموند ويليامز Raymond Williams بكونه يشهد على نظام اجتماعي في لحظات موته، وفي نقطة التحول البطيئة لثقافة - مثل تلك التي ننتمي إليها - لدى جيل ليس فقط يشعر بالصدمة والضياع اللذين ترجع أصولهما إلى الشكل التراجيدي الذي طوره إبسن وإلى شكل التراجيديا الخاصة التي طورها سترندبرج. ذلك لأن النقطة المهمة هي أن الشكل الذي لا يتغير للتراجيديا

الخاصة - بافتراضها عن الصراع الأولي الذي لا يمكن التخفيف من حدته - إنما ينتمي إلى النظام القديم الذي يموت. وهو ما يدفع إلى ضرورة فهم معاصر للتراجيديا، وإلى ابتداع شكل معاصر لها حيث نستطيع أن نرى بوضوح أكثر الروابط الأساسية بين شكل التاريخ والشكل الدرامي. حيث حقيقة التراجيديا ومصدرها الآن هو ذلك العجز عن التواصل. فلايزال الناس يتلاقون ويتصادمون وتصبح الصفة الجمعية هنا أمرا مسلما به، لكنها جمعية لا تتصف إلا بالسلبية. ومن وجهة نظرنا فإن مغامرة الخروج من الشكل التقليدي للمأساة براديكاليته المستبدة، قد انتهت بمؤلف لعبة السلطان - من أجل اقتحام عالم تراجيدي جديد - إلى الدخول في مغامرة مع الشكل قوامها تدشين ما سبق أن أشرنا إليه من «تعارض خطر» بين اختيار قالب شعبي هو «مثلث الفن» بأضلاعه الثلاثة: الرجل صاحب صندوق الدنيا والمرأة والصبي البلياتشو - وكممثل للشارع/ المواطن المطحون كذلك. وما يقابلهم من مثلث السلطة بأضلاعه:

- السياسية الفاعلة ممثلة في هارون الرشيد.

- والسياسية والعاطفية المعطلتين ممثلتين في جعفر البرمكي «كوزير أول مكبل إلى قرار مولاه، وصديق في علاقة صداقة غير متكافئة، وزوج في زواج موقوف أو مشروط».

- ثم سلطة الشرع المعطل وعدالته الموقوفة: وضلعها ثمامة بن الأشرس المعتزلي. وأمام أرض خلافية - هي العباسة أخت الرشيد - ممثلة للعدل المتنازع على تحقيقه بين السلطة الفاعلة والمعطلة والشرع حيث يرمز إلى هذه الأرض/ الأنوثة المعطلة - الموقوفة بأمر السلطة - بزواج العين الذي حكم به الرشيد على العباسة وجعفر في دائرة السلطة. وبضياع الفتاة الفقيرة عسل ابنة صاحب صندوق الدنيا وزوجته الصانعة، أو فقدها كأنوثة معطلة كذلك، أو كوصال حلمي لا يسمح بتحقيقه. وفي رحلة بحث عن عدل ضائع يفتقده الكل حيث بينما هم مختلفون إلا في ما يكابدونه جميعا وما يجمع بينهم على اختلاف علمهم وأقدارهم من «اغتراب» حقيقي تفصيله هكذا.

- اللاعبون بما يعانونه من استرقاق لقمة العيش لهم. ومن حرمانهم من أي ملكية ولو زهيدة. وجعفر بتنازله عن حرية الإرادة، وعن ملكيته للعباسة كذلك، وعن حرية الحركة أو الوصال على الرغم من أنها شرعية. والأشرس باستلاب معتقده الديني وإرادته الحرة - حين يسجن أخيرا - والعباسة بقيد الأخوة وقهر الجسد المحروم من الوصل على الرغم من تحليل الشرع، وقيد الشرع المختلق من السلطة - الأخ الطاغية الذي لا تستطيع كما لا يجوز أن تتمرد عليه - والرشيد بسجنه في مجموعة من العلاقات مجرد تصورها محرم! متحايلا على إشباعها أو قهرها بمجموعة من البدائل أو الإحلالات المخاتلة: عشق الأم في صورة الأخت مع تحمل نتائجه النفسية من الكبت المقنع في رفض لزواجها من جعفر الفارسي. هذا الذي يسميه رفضا سياسيا تحتمه مصلحة الدولة في حمايتها من غير العرب على الرغم من رفض

معتقده الإسلامي ذلك المنع لتخطيه أهم قوانينه عن المساواة الواجبة بين البشر - والمنصوص عليها حرفيا في تعاليمه الرئيسة - على الرغم من تهديد منطقية هذا المنع من وجهة نظر الدولة لعقل القارئ/ المتلقي (العربي على وجه الخصوص) لولا ما يصطدم به من تدمير مصدره شكوكنا في صدقه اعتمادا على ما نلمحه فيه من «إحلال أوديبي» بين يستعذبه كما يعذب به نفسه في داخل سجن رغباته المقموعة - نحو موضوعه/الأم - لا يمارس عليها غير تعويض مرضي في علاقته الاستحواذية المسلطة على موضوعها/ العباسة. والمتخذة من جعفر موضوعا تعويضيا بديلا للأب - يعذب فيه صورته أو بديله - نظرا إلى سطوه على المرأتين اللتين أحبهما، أي الأم الخيزران/ موضوعه الأوديبي الأصلي، والجارية/ الموضوع الإحلالي البديل - ذلك لأنه - الرشيد - قد تم قهره أوديبيا بسلطة الأب وشخصه مرتين: مرة بالاستلاب الشرعي للخيزران أمه (كزوج)، ومرة بانتهاك جسد حبيبته أو موضوعه الأمومي البديل الذي هو الجارية، تلك التي لم يحب امرأة عليها! وهكذا تتجسد تصرفاته التعويضية المتجاوزة - كحالة مرضية - حدودها في حرمان جعفر من العباسة وحرمانه منها وتعذيبهما معا (الأم والأب). ثم في ما لا بد أن يساوره من حرمة وتجريم فعله المتحدي والمعطل للشرع الذي منعه من زواج حبيبة واقعها أبوه، كما حرم عليه الاقتراب من أخت يمكنها أن تظل منهلا لإشباع كاذب لو أنها امتنعت أو منعت عن الزواج، أي زواج يبعدها عنه وليس زواج جعفر البرمكي وحده! وهكذا نجد أنفسنا أمام حالة مثالية لمغترب مستلب متعدد أشكال الاغترابات والاستلابات وأعراضهما وقد صار حاكما طاغية مطلقا!

- هكذا توضع السلطة في مأزق المرض والعجز والعقد النفسية المتعددة. قائلا إنها على الرغم من كل ذلك تحكمنا على الرغم مما تعانيه هي الأخرى من اغتراب لاحظه هيجل مجسدا في «انفصالها عن مفهومها كوحدة للجزئي - الذي هو غايات الفرد - والكلي الذي هو غايات المجتمع» [30]. وبما يجعل المسرحية بمنزلة حقل ألغام يمتلئ بمصطلحات الاغتراب الهيجلية من (سطو واستلاب وسلب ونزع وتنابذ وفتور وابتعاد واضطراب عقلي وغياب للوعي وذهول وشلل مؤقت - من جراء الصدمة - للحواس). الكل إذن يعانون من افتقاد العدل ويكابدون شوقا حقيقيا - مماثلا للهوس - من أجل تحقيقه مرة ثانية اللاعبون الفقراء والعباسة وجعفر والأشرس وحتى الرشيد - الذي تصبح طلبته للعدل أشد استحالة - لأن ثأره مع الآخر الذي حكم بتحريم زواجه من جارية أبيه وبفداحة مواجهة النفس بتعلقها المرضي بالأخت، (ذلك لأن هارون الرشيد ليس الإمبراطور الروماني كاليجولا، وإن كان فيه الكثير منه، فكلاهما يبحث عن العدل والمنطق بينما هو يهدر دمه على المستوى الفعلي)، فكيف يمكن إذن لخصيم للعدل أن يعمل على تحقيقه إذن؟! وتلك أولى مصداقيات المعالجة باعتبارها تراجيديا حديثة تحتضن الصدمة والضياع الإنساني وفق ما ارتآه ريموند وليامز - ولأسباب حضارية أو

نفسية أو كلتيهما معا. وينشع من ثناياها ما أسماه ميجيل دي أونامونو [31] بـ «الإحساس المأساوي بالحياة» Tragic sense of life كبديل تعويض للمواجهة اليونانية للإنسان مع الموريا MOIRA حيث تجد الشخصية - الإنسان الحديث - نفسها في مأزق مواجهة (غير تقليدية) مع الكون! لقد وضع فوزي فهمي الرشيد في المنطقة الخطرة التي أسماها كارل ياسبرز - في نظريته عن المأساة - بالموقف الحدودي Grenzsitiuation حيث يطرح الإنسان الأسئلة الكبرى على ذلك الكون الذي لا يجيب محملا إياه قدره التدميري «هناك حيث يتبدى هيكل هذا الموقف الحدودي في المأساة متجسدا فيما يسمى فقط بالمفارقة التي لا يمكن تعليلها منطقيا. وحيث تترك المشكلة الأساسية ذاتها تنعكس بطرائق معددة» [32]... «وحيث الضرورة التراجيدية لا يُتوقع نشوؤها في وجود السببية المنطقية، بل حيث يلقى بالمرء وكأنه دمية متروكا لسريان الكون وحيث يضرب بأكثر اعتراضاته عن أزمته خفوتا على حديد قيوده كي يخرس» [33]، وهذه هي الجبرية بعينها، تلك التي وجد الرشيد نفسه مكبلا بسلاسلها في ما حكم عليه به، وأدى به بالطبع إلى قطيعة فكرية مع الدعوة - التي لا يحس آثارها ولا يشعر بها - دعوة حرية الإرادة التي هي قوام الاعتزال «والتي هي أهم ما عرف عن المعتزلة» [34]. وكيف يشعر بها وهو رهينة لكل قيود اغترابه واستلابه الذي يستعذب إسقاطهما لا شعوريا - وممارستهما شعوريا كذلك على كل من حوله - «هو الذي يرى في نفسه أداة لجبر أعظم. بل أداة لهذا الجبر الشامل. بل إن الخلافة والإمامة في حد ذاتهما كانتا في نظره جزءا من هذا العبء الكبير» [35]، ولذا كان حتما عليه في «لعبة السلطان» أن يعادي ممثلهم وفيلسوفهم ثمامة بن الأشرس [36]، ويرى الإنسان صاحب إرادة حرة وكما خلقه الله. فكان عداؤه المصيري مع الأشرس القطب المعتزلي. إن للرشيد في النص شخصية حوازية حقيقية، حيث هو طاغية واضح المقاصد، كما أنه غادر متأصل في غدره ذي الأسباب والأعراض المرضية - تلك التي تجعل من الفتك بمن أحبوه هواية بشعة أو شبقا دائما يطلب الارتواء! - وربما كانت المنطقة الإنسانية الوحيدة الطرية والهشة في قلبه هي تلك التي احتلتها الأم فملأ فراغها بها وحدها - مع كونها السبب الأساسي في المرض - لذا تبدو ساديته مكتملة بمازوخيته أيضا، مثلما يبدو تجزؤه وانشطاره وتناقضه واضحين كذلك. وهي صور ينفرد بها المؤلف بحق، وكما شهد له بذلك لويس عوض متسائلا «من أين جاء فوزي فهمي بذلك؟»، وعزاه مرجعا إلى «شخصية شهريار وسأمه الأبدي وتعطش دمه للنساء» في ربط لا نرانا موافقين معه عليه حيث شخصية الرشيد هنا أكثر تعقيدا لأنه «سيكوباتي» بحق.

تتوزع الأدوار إذن - في النص حاملة إشكاليات ميتافيزيقية وسياسية - في ما وصفناه بالمغامرة الخطرة. ذلك لأن المقولة واحدة أو «عالم المعنى» مقسم بعناية على مساحة الشخصيات رغم التباين الحاد والمفارقات الواضحة في تكوينها وأبعادها. كما أن هذا العالم

مشطور إلى همين متداخلين على الرغم من الطرح الموحد للأسئلة، وإن كانت الصياغة لها متباينة. فقضية العدل الاجتماعي تثار على مستويين: الأول عملي فيما يتمثل من احتياج العوام (اللاعبين) وشقائهم من أجل لقمة العيش (في ما يمثل شوقا غريزيا للعدالة). والثاني نظري يعرض على مستوى الجدل وملاحاة العقل والفكر (ويتكفل به الأشرس أمام مجموعة السلطة) في ما عدا مكابدة الحرمان الفعلي من حرية الإرادة على مستوى العباسة وجعفر، وأخيرا الأشرس نفسه حيث ينضمون جميعهم إلى زمرة المعذبين عقليا أو المتشوقين للعدل كل على مستواه. إضافة إلى مستوى «انعدام الإرادة بالاختيار «كما حكم الرشيد على نفسه - مرضيا - بينما يفرضه عذابا واستعذابا على الآخرين غيره مجسدا الشخصية «مزدوجة التعذيب والعذاب» Psicho-Masochist في آن واحد. وهكذا يبدو التناقض الفعلي - صانع المأساة - متجليا في ما تعانيه الشخصيات السلطوية من فقدان الحرية والإرادة حيث تبدو حبيسة في قفص مصائرها، باستثناء الأشرس الذي حدد مصيره واختاره بملء إرادته. في مقابل ما يتمتع به البسطاء من حرية القول وحرية التجوال وحرية اللعب والتنقل - باللعبة/ مهنة العيش - بين الماضي والحاضر مستحضرين التاريخ بأيديهم وقافزين على الزمن في ألعابهم كذلك. وفي ما يمثل حرية الفقراء والمهمشين بالفعل أمام السلطة المكبلة بجرائمها وتاريخها المعقد وعقدها وذنوبها المختارة والمتوارثة.

فهل نحن في بغداد بالفعل؟ أم نحن في القاهرة التي انطلق منها «اللعب مع الزمن» في الفرجة رجوعا إلى بغداد. أم أننا فيهما معا وفي كل مكان توضع فيه الإرادة الإنسانية موضع الاختبار - ميتافيزيقيا وواقعيا كذلك ضمن مفردات قصيدة تغنى للقاهرة المعشوقة تتردد بادئة وخاتمة للعرض؟ كما أن الإحساس بهذه المدينة - المعشوقة المعذبة - يظل ماثلا غير مفارق حتى ونحن في قصر بغداد أو مطبقة علينا جدران سجنها. مثلما لا يفلح تغيير الزمان - مسرحيا - في إقناعنا بأننا نعيش عصرا غير ما نحن فيه الآن. ومن هنا كان اختيار المؤلف قالب التمسرح بإحالاته الفورية وتنقلاته الحرة من الحال المحايث إلى الماضي المستدعى ووفقا لقواعد اللعب الملحمي مع الحدث والشخصية والوهم والعقل معا.

إننا نلعب مع التاريخ كما أنه يلاعبنا هو الآخر: فصاحب صندوق الدنيا في مناجاته العاشقة لا ينادي قاهرة الحال وحدها إنما ينبض بداخله حنين تذكاري Nostalgie موضوعه هو المدينة العظيمة العادلة - التي ربما كانت بغداد التي لم يرها مرة في حياته - لكنه على المستوى المسرحي يمهدنا للاقتراب ثم الدخول إلى مدينة الرشيد الأسطورية الأقدم وكأنها المدينة الحلم ذات الألف ليلة وليلة، في ما يمثل المهرب من حكاياته المحبطة عن «نهر يتدفق فقرا» إلى «عصر لا تتخاصم في ثرائه الأنباء وملك كان يأخذ على السحاب ضريبة جمارك» وقد طوي كل ذلك في الماضي وأغلق عليه صندوق الدنيا أو صندوق

الذكريات! فلماذا يبتعث إذن إن لم يكن لمقارعته - أو صدامه جدليا - بالحاضر أو لضرب الحاضر ومماحكته به؟

وعلى الرغم مما يبدو من انفصال بين العالمين - ما ألحق بالتاريخ وما يستعد للإلحاق به - فإن رابطة وثيقة تربطهما هي المكان نفسه موضع الحدث الأساسي نفسه: القاهرة القديمة - الحية الحبيبة - باعتبارها حلقة الوصل بين ما هو كائن وما قد كان، والتي جاء منها الحكاء وزوجته، وفيها تنتهي رحلة اليوم ورحلة العمر كذلك، لهذا فهو عاشق بها مرتبط:

«**في المساء أذهب لحمام السلطان.. أغسل الجسد الموشوم بالسفر، أغسل عن جلدي صدأ التعب، ويلملم الشاي الأسود أعصابي وينزع عني النعاس كي أتسامر ...**»، لكنه يحمل اعتراضه عليها كذلك. كما يحملها عبء توقه الأبدي إلى «العدل» - ليس باعتباره ترديدا للمبدأ المعتزلي وباعتباره كذلك أيضا - لكن في صورته الفطرية البعيدة عن التفلسف كمطلب إنساني حق لكل الناس وموضع لأحلامهم. وإرساء من الكاتب لذلك الأصل الذي حارب المعتزلة من أجل إقراره كشرطية أساسية يكتمل بها فعل التدين:

«**آه ما أحلى ليلك يا قاهرة دون لص أو شرطي أوهموم مثقلة، أو شبابيك مطفأة، ما أحلاك يا قاهرة بالرجال، بالحريم بالنعيم، بوفرة الطعام، بالمصحف بالمبخرة، من دون ثمن للهواء للتراب. آه والله كم أتعبني حبك يا قاهرة، طرقك المقفلة، وأحلامك المجهضة، وكل ما يباع فيك على أرصفة، ضقت بها لكني أبدا لم أضق بك!**».

الحكاء/ رجل الشارع/ المواطن العادي محب للقاهرة إذن على الرغم من كونه معترضا على ما يجري فيها ولها - وفيه مضيعة للمساكين أمثاله بالطبع - ولذلك فهو يهرب بحلمه عن العدل إلى الماضي بحثا عنه، وقد ظنه تحقق في مدينة الشبع والوفرة بغداد - ذات مرة - إنما ليصطدم بمفارقة أن ذلك العدل كان - على الرغم من الثراء الأسطوري - سجينا معذبا حتى داخل قصور السادة بما يقطع أنه لم يتحقق كاملا قط ولو لمرة واحدة! وبينما هو قانع بحاله راض بتواضع أحلامه مؤملا في مجرد الستر والصحة، معترف بذنوبه الصغيرة، فإن «صبيه» البلياتشو يهرب في تحريك - غير منتظم - لمثلث الفقر الباحث عن العدل محاولا تغيير حياته، لكنه لا يلبث أن يمسك به فيعود إلى دفء أحضان الفقراء:

«أتعبني التجوال وسئمت أن أحمل جوعي»، وهي صورة مبنية مركبة لذات تنقسم على نفسها في إحساسها بالجوع داخلها وحمله - مفارقا - على كتفيها كذلك وفي عود شبه إجباري لما هربت منه. كي يصنع ذلك تقابلا حادا مع ما ذكر منذ لحظات على لسان الحكاء لهم عن «الإخشيدية التي اشترت امرأة بستمائة دينار كي تتمتع بها!».

وقد تشكل في مخيلته حلم محرم عن عالم لا يعرفه، بينما صنعت التقابلات السريعة في مخيلة المتلقي عن عالم يعرفه - ولو بالسماع - من وسائل الإعلان العصرية ومن المشاهدات

المتحدية لهمومه اليومية كذلك، وبما يكفي لترتيب تحيزه مع من وضد من؟ وأن تتم الإحالة أو الإحالات على الواقع سريعا وقد استبدلت الإشارات وتوقفت الدوال عند مدلولاتها الصحيحة: من ضد من؟ وأي قسمة ضيزى حكم بها على أرزاق البشر ومعايشهم في هذا الكون وبما يجعل من قضية البحث عن العدل في المسرحية/ العمل الفني حاصلا يتحتم الوصول إليه أو على الأقل التعب من أجله.

ومع تراكم الصور عن الثراء الخيالي وبطله الرشيد «ذلك الذي تزوج ألفين من النساء! كيف يقدر؟»، يسألها صبي ربما لم يلامس امرأة في حياته بعيدا عن أحلام يقظته المراهقة. يقولها مذهولا ثم يتبعها بتعليقه: «حتى لو كان الرشيد فحل الفحول!» وبعدها تنثال مفردات من قاموس الجسد وبما يكفي لبناء عالم من «الشهوة» بمفرداته الحسية: (البهار - الأجساد - الفاكهة - تلامست - مذاقها - تفسد - يسكر - يسهر - يدخن - التبغ - المخدر) لتصيب خيال أولئك المحرومين بالجنون! حيث يعلو ويتصاعد في تصوراته ليرتطم فجأة بأن الرشيد - صاحب كل ذلك الفجور - «كان يشقى» وسبب شقائه امرأة واحدة في وجودها يتراجع نبض الحزن ويتوالد خوف آخر»! في ما ذكر عن علاقة استبدالية محرمة، مجرد الجهر للنفس بها خطيئة، تشبع بتحايلات استعلائية «تجعل صبي البلياتشو المسكين يشعر بها وكأنها «غرائب تجعلني أدوخ في مكاني»!

هكذا إذن جهز المتلقي وتم تحضيره للدخول مع «الشخصيات المسرحية» مساهما بل ومتحمسا في رحلة البحث عن العدل يدعمه كونها (أو اكتشافه في ما بعد لأنها ليست قضية سياسية أو تفضل اجتماعيا، بل مطلب للدين لا يكتمل إلا بتحقيقه).

ويتأكد كل ذلك عندما يبدأ ما نسميه بـ «الانزلاق السلس «نحو الحكاية/ المسرحية الأم» - وقد تميزت به لعبة السلطان - لنعثر على هذا التأويل الذي ارتضاه الكاتب تفسيرا مختارا لنكبة البرامكة من تفسيراتها المتعددة كي نراه متفقا تماما مع ما قدم عن شخصية الرشيد الغريبة، بل ربما التفسير الوحيد المقبول طبقا لمواصفاتها. وربما أيضا لاحتوائه على كل التفاسير وتضمنها إنما كعناصر لتكملة الصورة ولتقوية الدوافع والمبررات. فهناك التفسير السياسي القائم على رغبة الرشيد في الحد من نفوذ البرامكة وأسرة يحيى البرمكي والد جعفر على وجه التحديد إلى جوار التفسير الخاص بحب العباسة لجعفر وحبه لها، ذلك الذي تمت في النص تنميته وتطويره ليصبح محوريا. ثم هناك فكرة الاستعلاء العرقي - العربي القرشي - وهو متضمن في العمل مشار إليه بوضوح كاف كذريعة يستخدمها الرشيد في تبرير فعل الحرمان الذي أوقعه على العباسة وجعفر معا. جعفر صديقه وأنيسه وخليله ومناجيه، بل نصفه المتزن أيضا! يطرح جعفر كل تلك الأسئلة الحيرى على نفسه في مناجاة معذبة لا تجد لها صدى يتردد. وبعد مشهد حب مفعم بالرغبة والخوف والتردد وكأنه يدور

في قفص بين رجل يعشق وامرأة تريده لكن الوصال - على الرغم من القرب - حرم عليهما فأي عذاب؟! وبلغة الموسيقى الشرقية فإنه يمثل «قرار» النغمة التي تنتظر «الجواب» في محاورة الأشرس مع الرشيد، وتأتي عقبها مباشرة لترد على السؤال المسكوت عنه بين نفوذ الدولة وسلطة الشرع - والذي يطرح في سجال متأجج مفرداته من أسلحة الاعتزال عن العدل وحرية العقل والإرادة والوعد والوعيد، وفي لقاء افتراضي أو فني لا يوجد ما يؤكد وقوعه تاريخيا بينهما - وبما كان يمكن أن يمثل معترضا خطرا يعوق تدفق الفعل المسرحي ويرهل إيقاعه المأساوي أو يصيبه بالوهن المنتظر في مثل تلك الحالات. لولا أن توتره الكامن تحت السطح يجنب الحدث ما يهدده من توقف طارئ، كما ينأى به عن مستوى الثرثرة، بل ويجعله ضروريا لصنع أول توتر غاضب يخرج الرشيد عن هدوئه وعقله حين يريه الأشرس [37] وجهه في مرآة العدل وعلى صفحة الشريعة التي يمثل مذهبه أبهى صفحاتها وهي العقل والإرادة غير المكبلة باعتبارهما شرطا أساسيا للطاعة فيصدر أمره السلطوي:

«**توقف ثرثرة الاعتزال بغداد لن تكون أبدا مدينة للزنادقة والخطاة. غيبوه عن وجهي ذلك الزنديق. ليأمن الناس شر التجديف وزنادقة المتكلمين**».

- إن ما أفلح فيه فوزي فهمي هو تصعيده «للخاص» وتحويله إلى «عام» بجعله غضب الرشيد على المعتزلي يصدر ليس بسبب خلاف فكري معه - على الرغم من ظاهرية ذلك - إنما لصراعه مع «داخله» هو نفسه! هذا الداخل الذي يريد تبريرا لأفعاله أو يريد «شرعا على مقاسه!»، وحيث يبدو «المسكوت عنه في حوارهما»، وكأن العالم مدعو - كما يحدث دائما - لاستخراج نص سماوي مؤيد لهوى رجل السلطة أو مسبغ على ظلمه لباس العدل! ومن هنا تبدو ثورة الرشيد ضعفا، ووجوده وسط أسلحته ضياعا، وثباته اهتزازا كذلك! وليستحيل الوفاق بينهما.

تلك هي مغامرة الفكر في المسرحية. لكن النصوص الكبرى لا تخلو من مغامرة للفكر أيضا وإلا فلم اعترضت أسئلة هاملت الفلسفية المجردة مسار «الحكاية/ الحدث المتفق من دون أن تعوق فعاليته الدرامية حين توقف ليسأل «أكون أو لا أكون؟ «ثم يتنحى السؤال النظري - أو وقفة الفكر - لكي يعاود نهر الحدث استرساله باندفاع أقوى و انحدار أشد؟ تماما مثلما يطرح «لير» و«مكبث» «أسئلتهما الكبرى - عن الحياة المسرح وعن الآلهة التي تقتل البشر لمجرد أنها تتسلى - في لحظة ضرورية للتفلسف لا تخلو منها الأعمال العظيمة». ويؤيد هربرت بلو هذه النظرة بقوله «إن هناك أيضا نوعا من القمع أو الرقابة على الفن في المجهودات التي تبذل لفصل الفنان عن الرجل والمرأة التي تفكر. بواسطة - عن طريق - نزع الإلهام الفطري من النظرية الفكرية. فالقوة التي تنتج عن هذا كما يراها رولان بارط هي قوة قاهرة ومسيطرة، وهي مستمدة من إحدى النظريات المتأصلة في الثقافة البرجوازية، وهي

الفصل بين القلب والعقل، فيبقى مالا يمكن البوح به في مكانه المنزه، بينما يتجه العقل نحو الواقع الذي يخفي وراءه المفهوم السحري للفن. كما أن بارط Barthes يدرك أن مسرح بريخت يعتمد فقط على العرض المسرحي، لكنه مع ذلك يؤكد أن النصوص النظرية ذات الفكر العظيم الواضح ليست مجرد ملحق ثقافي لهذا العرض المسرحي - لكن لها وظيفة إنتاجية شاملة - كما يؤكد أنه لا يوجد أي قانون رسمي أو أي تدخل من قوى فوق قوى الطبيعة يعفي المسرح من متطلبات الفكر النظري» [38].

أما في الصفحة الثانية من لقاء المفكر بالسلطة - إنما غير المكتملة - فيحاول الأشرس أن يجد لدى جعفر عزما على الفعل فيستثيره محرضا بشرفه محاولا تثبيته بالعدل الإلهي بينما هو خائف مرتعد يتمسح في أعذار واهية منْ إخلاصه ووفائه للرشيد بينما يلهث الأشرس كي يجعل منه ثائرا ولو لحدود الله:

- «أنت يا رجل امتحنت في حد من حدود الله. أي عار تضج له الأرض. أي جب أفاع فيه وقعت. واه عليك صرت يا جعفر من عبدة الصمت».

وهكذا يسقط جعفر حين يجبن أن يدافع عن حبه، وحين يتردد في نذر نفسه إقامة لحد من حدود الله مع أن فعل المواجهة - أو الصراع من أجل حد الله وحده - كفيل أن يضمن انتصاره والفوز بحبه باعتباره مؤيدا بالحق الطبيعي كما هو مدعم بالشرع. ذلك لأن خيانة النفس لديه - والتي يبررها بالوفاء لسيده وصديقه - تعني خيانة الشرع تضامنا مع سيده المخالف له أصلا «حيث لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق» كما ينص القانون الإسلامي المنظم لحدود العلاقة بينهما.

هكذا ضفرت المعاني واستجمعت الصراعات والمواجهات في حزمة واحدة متسقة تمام الاتساق كي تضعنا أمام السؤال البارز نفسه، ذلك الذي أثاره لويس عوض في المقدمة عن تعدد الأبطال وتشتت الصراعات محكما المقياس الأرسطي في البطل التراجيدي التقليدي - في مجافاة لعملية «التفكيك الهرمنيوتكي» المشار إليها والوقوع في ما رآه هيدجر معاديا للتأويل - والجواب يكمن في ما حاول هو نفسه أن يجد له حلا بوضع المسرحية في نطاق المسرح الملحمي. بينما الجواب لدينا يكمن في ما سبق أن قدمناه عن تحورات التراجيديا. فقد كف المقياس الأرسطي أن يكون مقياسا نموذجيا لغير أوديب سوفوكليس. كما بدت عدم ملاءمته التامة لشكسبير أيضا. ثم تقرر تنحيته بعيدا عن ممارسات الدراما الحديثة. إلى أن ظهر المفهوم المأساوي الحديث - مأساوية الحياة حسب ما وضحها ميجيل دي أونامونو - وتأكدت فكرة «التراجيدي أو المأساوي» the Tragic [39] عوضا عن المأساة أو the Tragedy، هذا من ناحية, أما من الناحية الأخرى - ما دمنا مستعدين بالتجربة أن نتخلى عن قانون أرسطو المتعلق بالبطل الواحد وقد تخلينا عنه بالفعل في تجارب متعددة - فما الذي يمنع أن

يكون هناك اكثر من «شخصية» مأساوية رئيسة؟ بل ما الذي يمنع أن يجرف الجميع قدر مأساوي واحد في عمل واحد كذلك؟ إن ما نعول عليه هو «الحالة التراجيدية الجمعية» أكثر من المصير الكارثي الواحد لشخصية واحدة. هذه الحالة التي تلف الجميع في العمل وكأنها «غلالة مأساوية» نجدها هنا وقد غطت الجميع بقتامتها. أما من حيث السقطات فلكل بطل سقطته المساهمة في المصائر التعسة كذلك: للرشيد وإن كنا لم نر دماره متحققا أمام أعيننا بشكل تقليدي ممثل في كارثة تنهي حياته. ولكن ألا يمكن أن نعتبره مدمرا بالفعل - منذ البداية - ثم منتهيا تماما بعد ذبحه جعفر وهروب الأشرس واحتقار العباسة له بل وتمردها عليه؟

فإذا كانت تلك صيحاته المعولة النازفة قبل أن يغدر ويقتل ويفرق ويخسر، فما بالنا بها بعد أن اقترف كل ذلك؟ إن مصيرا آخر مشابها - لم تفصح عنه المسرحية ولم تجله وإن بدا ظاهرا مقتربا مهددا لشخص رشيد «لعبة السلطان» محوما فوق رأسه ورؤوسنا مهددا بالانقضاض عليه حتى ولو انتهى العمل - النص/ العرض - ولما ينقض بعد مهما قيل عن النهاية الحقيقية أو نهايته في الواقع تلك التي لم تعد مع المسرحية تهم أحدا.

ثم مصير جعفر - المأساوي التقليدي - الذي انتهى به إلى الذبح فيما كانت سقطته - التقليدية - أيضا واضحة في عجز الإرادة دفاعا عن حقه المستند إلى شرع الله وعدله وقد خذلهما كلاهما. لكنه الآن قد تحول إلى بطل فاعل مقاوم عاشق للمواجهة معلن لها فيما يمثل كفارة حقيقية فاعلة:

- «هل صار علينا أن نعيش نتقنع، نداري شروخ الوجه، نلبس ثوبا كي لا نواجه سيفه، كلا فليسكن كل منا وجهه وليتقدم أو فليشرب سما».

لقد صار بطلا تراجيديا بوقوفه وحيدا أعزلا أمام جبروت مدعم طاغ حين أنقذ الأشرس لكي يظل صوتا حيا للعدل حتى ولو كان الثمن أن يذبحه الرشيد. ولتخرج العباسة - عباسة لعبة السلطان - تنعاه إلى العالم معلنة أنه صار رمزا حين تحرر - كما يقول ت. س. إليوت عن فليباس الفينيقي من المكسب والخسارة - فصار لا يبغي ملكا ولا سريرا وقد حسم الموت ما بينه وبين العالم.

إن استعارة هامة من جان بيير فرنان J.P.Vernan (40) حول ما أسماه بـ «الطبيعة الملتبسة للتراجيديا الإغريقية قد تفيدنا» فالنص في هذه المأساة اليونانية يتكون من ألفاظ ذات معنى مزدوج بحيث أن كل شخصية تفهمه من جانب واحد وسوء التفاهم الدائم هذا هو ما يشكل المأساوي. وبنظرة متفحصة سوف ندرك مدى توفر هذه الخاصية - المكونة للمأساوي بهذا المعنى في المشاهد الثنائية لأقطاب العمل: (المتصارعة مثل الرشيد والأشرس، أو المحاولة أن تجد أرضا مشتركة للاتفاق فيما بينها مثل الأشرس وجعفر، ثم المراوغة - كي تخفي خلافاتها

وقتيا أو لحظيا - في سبيل الوصول إلى اتفاق يهدئ جنوح الطرف الآخر مثل العباسة والرشيد) حيث تتضح «ازدواجية الألفاظ» وهروب الدلالات أو عدم توحدها فيما يشكل بين شخصياتها نوعا مبدئيا من الابتعاد لا يلبث أن يتحول إلى قطيعة تصنع لكل شخصية - في ظلامها الخاص - فكرة هي في الغالب متوجسة ثم مخطئة عن الشخصية الأخرى. وبما يسمح أو يبرر لها البدء بالخيانة بعد اكتمال الشك والريبة المطلوبين لاختمار سوء النية المطلوب للاتهام ثم الحكم بالإدانة وأخيرا التنفيذ! وكي يكون تمهيدا لاكتمال - الفواجع وليست الفاجعة الواحدة في النص - ملمحين بذلك إلى ملاحظة لويس عوض السابقة عن تعدد أبطال لعبة السلطان. ومشيرين إلى أن اعتقاده في ما يمثله ذلك من مأخذ، إنما يرجع إلى عدم تجاوزه «حالة أوديب» كنموذج قياسي Criteria - الأمر الذي رفضه هيدجر بوضوح مطلق - غير متكرر حتى في أعمال سوفوكليس ذاتها حيث تتعدد الشخصيات المأساوية في أنتيجونا، كما تصيبهم الكارثة الموجهة إليها أصلا من دون أن تصاب مأساوية العمل بأي قدر من الوهن ولو طفيفا (تقتل البطلة حية، ثم ينتحر هيمون، وبعده أمه لوعة عليه، فيما نتوقع مصيرا اقله الانهيار للطاغية كريون). أما اللمسة الأخيرة المكملة للعبة السلطان «المأساوية» - فتصدر في ما يشبه أغنية الكورس اليوناني الأخيرة الحاملة درس المعاناة المحال على الدنيا أو الكون - فتضعها كلمة البلياتشو - وقد تعلم الحكمة واستوعب درسها - فقرر بنفسه أن هذا العالم لا يساوي جناح بعوضة بعد ما رأى كوارث العظام - الملك ذي الألف جارية ذلك الذي كان يأخذ على السحاب ضريبة ووزيره ذي الحظوة والطول والأميرة شقيقته ابنة الملوك والمفكر ممثل العدالة ومن أجلها نكل به - لقد أصيب الصبي الجائع بالزهد فجأة فصرخ معلنا احتقاره للدنيا بعد أن عجز عن فهمها:

- «إني أبصق في وجه الدنيا أبصق. أبصق. أبصق. ماذا يحدث في هذا الكون! الناس تغرق في السكر وكأنها تعيش في الخلد وتنسى الأخوة وكل شيء. من أجل السلطان. الناس عن الخيانة لا تكف. لا تعرف غير الذبح».

تماما كما رددت جوقة شيوخ طيبة في حزنها المعتبر «لا تقل عن إنسان إنه عاش سعيدا حتى يموت». والتي تحيل على أعلى مستوى للمكابدة حكم به على البشر في المعتقد الإسلامي والذي ينص على أن «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا. وإذا انتبهوا ندموا. وإذا ندموا لم ينتفعوا بندامتهم».

نحن إذن أمام عمل مادته التراث العربي الإسلامي وحضارته - ليس استلهاما أو تمثلا لتاريخ يعاد تفسيره أو وضعه في سياق آخر جديد مفرداته البنائية هي الواقعة والشخصية التاريخية فحسب، وإنما علاوة على ذلك، تلعب فيه اللغة دورها في «الفضاء المتعدد الأبعاد» - كما يحب بارط أن يسميه [41]، حيث تتمازج كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما

هو أكثر من غيره أصالة: حيث النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، وبما يجعله تعدديا كذلك. بمعنى أنه لا ينطوي على معان عدة فحسب، إنما لأنه يحقق تعدد المعنى ذاته، وهو ليس توجدا لمعان، بل إنه مجاز وانتقال» [42]، يصلح للخضوع - من وجهة نظرنا - لعملية «تأويل» - لا نرى فيها أقل مما رآه بارط في ما يسميه بـ «التفجير والتشتيت الناتجين عن «التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها النص» [43]، وبما لا يتناقض مع فلسفة التفكيك الهرمنيوتيكي أو يضعف من «ميكانيزماته» إنما يزيد من فاعليتها «في اجتذاب ما هو موغل في القدم لبناء جسر بين الماضي والحاضر، حيث يعتبر ذلك ميزة من ميزات نظرية التأويل وأداء لمهمتها في تفسير تجليات الحياة المثبتة كتابة» [44].

بقي سؤال عن «وظيفة النصوص الأخرى الحاضرة في نص عودة الغائب أي عن مسألة «التناص» Intertexualite. وهو سؤال بالغ الأهمية لسببين:

الأول: لكون الخطاب المعتزلي - بمقولاته المتعددة - ممثلا للركيزة الفكرية الصانعة لعالم المعنى في هذا النص وأولها مقولة «العدل». لاستحواذها أولا على المساحة الكبرى من فضائه بما يخلق لها شيوعا خالصا وتوزعا على شخصياته في مستويات مختلفة لصياغته أو للتعبير عنه «لغويا» وفقا للتصورات المختلفة عن معناه وكيفية تحقيقه بين الفقراء من جهة والسادة من جهة أخرى، وفي الوسط بينهما ينهض تصوره الأصولي على لسان مندوبه - الناطق النظري/ الأشرس.. وقد تحول إلى حالة من الفعل بانخراطه في النضال منذ لحظة احتساب الرشيد له عدوا.

والثاني: لاستخدامه - رغم ثقله الفكري - لغة حوار على لسان الشخصيات. ينطق به مرة «أصيلا » في قول الأشرس أو مخففا في مماحكات الرشيد وجعفر له مثلما ينطق به - كما سبق أن وضحنا - مصاغا على لسان العامة. ذلك لأن انتقال «النص» من سياقه التاريخي القديم إلى سياقه الفني الحاضر في عمل أدبي، إنما يشكل كسبا لمعنى آخر جديد وإسهاما في عملية «التوفيق بين أفقي التجربة الجمالية وتجربة العالم المعاش» [45].

أما عن التناص باستخدام اللغة المعتزلية الأصل فيبدو متجليا بأشد درجاته كثافة في مماحكة الأشرس مع الرشيد وكأنها جدل بين قطبين يمثلان منهجين مختلفين للمعتقد. هذا هو المستوى الظاهر (التاريخي) بينما يطل المستوى الثاني (الصراعي/ التلميحي) برأسه من تحته ومن بين ثنيات ما يبدو أنه مجادلة مذهبية. كما تطل القوة أو السلطة برأسها مهددة بتوقف انسياب الجدل - الذي يتظاهر «الأقوى/ الرشيد» فيه بالسماحة أو التسامح فيما يطل القهر المختبئ - أو المقنع - برأسه منتظرا (بفراغ صبر) لحظة ينقض فيها على الطرف الآخر/ الأشرس الذي تجاوز حدوده ووثق في وعد الأمان الذي منح له!

- **الرشيد**: أو ليس لك عبرة في بشر ابن المعتمر وما صار إليه؟

- **الأشرس**: في ظل (التكليف) - لغة الفقيه/ علم الكلام/ المثقف - يسهل على المرء نسيان الموت.

- **الرشيد**: ذاك عصيان - لغة تهديد من السلطة.

- **الأشرس**: أفي القول (بالعقل بالتوحيد بالعدل).

- **الرشيد**: مقاطعا قل لي يا ابن الأشرس ما الذي «لا يعجبك في»؟ - تغيير الحديث سلطويا واستخدام التهديد التقنع بالرقة الناعمة المهددة بالذبح/ إنذار.

- ....

- **الأشرس**: ألست تفعل تخطط وتقدر؟ ألست «حرا» في اختيار ما تنفذ؟ لك «مشيئة وإرادة واستطاعة وقدرة»؟ أتلك منك على البشر إفاضة؟ - إحراج.

- **الرشيد**: كلا. كي أربح عند الله الثواب - تراجع.

- **الأشرس**: فـ «الوعد» و«الوعيد» لكل منا يا مولاي «على كل حر أفعاله» - هجوم بالمبدأ الأصل. من المؤلف. وباللغة الأصل من الشخصية.

- إلى آخر هذا النموذج الممتع من المساجلة المتوترة دراميا والعالية فكريا كذلك. حتى تنتهي بموافقة (حالة التوقع) عندما يفرغ صبر السلطة وتمل الاسترسال في الموقف الديموقراطي المفتعل فتبادر إلى نزع ثوب المفكر الحر واسع الصدر - ذاك الذي لم يناسبها مرة واحدة في التاريخ - كاشفة عن النصل اللامع:

- **الرشيد**: أمسك أنت تجاوزت.

- **الأشرس**: أنا يا مولاي أحاورك.

- **الرشيد**: أما يكفيك أيها الزنديق أنك لعنت؟ (وضوح ساطع للقصد).

- **الأشرس**: استدراج أم وشاية؟ (يقظة من المثقف المناضل وتحرز من ليس بيده غير التزام الهدوء).

- **الرشيد**: واسيفاه... اقبض على هذا الزنديق. توقف ثرثرة (الاعتزال) .

إن الاستعانة بما أسماه ت. س. إليوت «مستويات التلقي الثلاثة» قد يساعد في إلقاء ضوء على ثراء المشهد أصل الاقتباس السابق: فالمتلقي الذكي منقطع الصلة بفكر المعتزلة - وتاريخ الاعتزال أو علم الكلام الإسلامي - واجد متعته في توتر المساجلة السابقة باعتبارها صراعا يثير شوقه وتوقعه للنهاية كي تتطابق مع منحى خياله أو فكره والتي ينتظر فيها غدر السلطة بالمفكر الخصم المتمرد، مع نقمته عليها تحيزا مع رجل ينتصر لعدل الله. وبما يحمله هذا المتلقي من مضادة تاريخية لها تشكل موقفا مسبقا في كل صراعاتها.

أما المتلقي المفكر فسوف يمارس إشباع استمتاعه بما حققه له النص والتناص من ألفة مع عقله «الخاص» المتميز، وباستحضار التاريخ الذي يعرف وقائعه جيدا كذلك. فيما يتفرج «رجل

الشارع «على صراع بين السلطة التي يكرهها هو الآخر وبين بطله، الذي لا يفهم مفردات دفاعه عن قضيته - لكنه يدرك أنه لا بد واقف في صفه مناضل من أجل مصلحته، ومن هنا فهو معجب به منتصر له يتمنى فوزه، حتى إذا انهزم تأجج كرهه للسلطة مجددا ممثلا في قول البلياتشو: «**يا رحمة الله! وإن كنت قد أحببت ذلك الأشرس الذي قلب الدنيا رأسا على عقب. وهرب!**

- أما «تناص المعنى» ذلك الذي يتحور فيه المصطلح التاريخي الصعب إلى هيئته الجارية، فيتجلى في حلم صاحب الصندوق الذي يؤسس فيه لتصوراته عن نفس «العدل» وفي أرق وأبلغ وأنقى تصور فطري شعبي له: «**آه ما أحلى ليلك يا قاهرة دون لص او شرطي أو هموم مثقلة، او شبابيك مطفأة، ما أحلاك يا قاهرة بالرجال، بالحريم بالنعيم، بوفرة الطعام، بالمصحف بالمبخرة، من دون ثمن للهواء للتراب**». أليس هو نفس العدل بالفعل وإنما مصاغة مفرداته في «تناص» معدل لغويا كي يناسب ألسنة أولئك البسطاء أصحاب المصلحة الأولى فيه.

- ذاك مجرد نموذج لا يكفي بقدر ما يشي بسعة مبحث التناص في لعبة السلطان ويؤكد ضرورة إفراد دراسة مستقلة له كي يساهم في ما تقوم به العملية التأويلية فيصبح أداة من أدواتها في تسليط الماضي على الحاضر كي يقرأه به - كما يفك ألغازهما معا على ضوئه - لا هربا من رقابة أو تمسحا في رمز أو انبهارا بسحر يشعه التاريخ - وقد أعيد تمثله - على المسرح، وإنما وقوفا أمام لحظة فريدة مكثفة للصدمة والضياع الإنساني، وإحياء للصراع الأزلي بين السلطة والعدل. وعلى أرضية فكرية مازالت بكرا في تناولها وقد اكتشف للإبداع المسرحي مساحة من تراثنا لم يثبت عليها قبله سوى الحسين بن منصور الحلاج والحسين سيد الشهداء في إضافتي عبدالصبور والشرقاوي إلى المسرح. وبها أصبح لدينا رشيدان مثلما أصبح لدينا نسختان من هاملت ويوليوس قيصر وكليوباترا وكاليجولا. والحلاج والحسين. أما أيها أخصب أو أغنى فيسأل أرسطو، ذلك الذي لن يغير ما قاله عن «التاريخ والدراما» كما يسأل القارئ والمتفرج كذلك.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر العربية

- فوزي فهمي. لعبة السلطان. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. العدد 164 - 1992.
- فالح عبدالجبار: المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب. مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، 1991.
- سعيد توفيق: هرمنيوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر، القاهرة.

ثانيا: المصادر المترجمة

- تيري. إيجلتون: نظرية الأدب: دراسات نقدية عالمية. وزارة الثقافة، دمشق 1995.
- رولان. بارط: درس السيميولوجيا. ترجمة ع. بنعبد العالي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، 1985.
- جون. ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. ترجمة د. محمد عصفور. عالم المعرفة. العدد 206، 1996.
- س. و. داوسون: الدراما والدرامية. ترجمة جعفر صادق الخليلي. منشورات عويدات، بيروت، 1980.
- رامان. سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.
- مجموعة من الأدباء: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة د.رضوان ظاظا، «عالم المعرفة»، العدد 221، 1997.
- انظر هيلدرلن وماهية الشعر. ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب ص 146 و147.

ثالثا: المراجع الأجنبية

في اللغة الإنجليزية والألمانية

- Gadamer H.G: Composition and Interpretation. Cambridge press 1994.
- David D. Raphel : The Paradox of Tragedy, Indiana. university
- HJ . Dostal: Philosophical Discourse and the Ethics of Hermeneutics , in "Wright festival of interpretation" Op.cit Op.cit.
- Helmut Seiffert: Einfuerung in die Hermeneutic, Francke, UTB, Fuer Wissenschaft.
* Martin Heidegger: Unterweg zur Sprache. Verlag Guenter Neske . 1997.
- Martin Heidegger: Die Spracghe im Gedicht, Verlag Guenter Neske .1997.
- Hans Robert Jaus: Aesthetische Erfahrung und die literarische Hermeneutik . , Suhrkamppp taschenbuchWISSENSCHAFT. 1995.
- Osama Abutaleb: der ISLAM und das tragische Phaenomen .PH.D. Diss.WIEN 1998.
- Pierre - Aime Touchard , Le Teatre et l, Angisse des Hommes, Edition dd Seul , 1968

مترجم أيضا إلى العربية للدكتورة سامية أحمد أسعد.

Monchi - Zadeh, Davoud; Ta zi, das persische Passsionspiel, Almqvist, wiksel, Stockholm, 1967 & S.120, persische Passion spiel.

- Parvis Mamnoun; Ta zia, Schi itische: persisches Passionsspiel, Wiwen 1967.

- Annemarie Schimmel, Mystische Dimention des Islam, Qalander Verlag 1997.
- Unamuno. Miguel: dasTragische Lebensgefuel, Phaidon Verlag, Wien - Leip relevance of the beautiful, P .69 Gerald. Bruns 8. : s157-186

وانظر كذلك: Heidegger s Estrangements, p6, 69 - 73 S.

الهوامش

1 البنيوية وما بعدها، ص 92.
2 المرجع نفسه.
3 المرجع نفسه.
4 الدراما والدرامية، ص 40.
5 تيري إيجلتون: نظرية الأدب، ص 237.
6 البنيوية وما بعدها ص 103.
7 النظرية الأدبية المعاصرة، ص 127.
8 نفسه، ص 129.
9 هرمنيوطيقا النص ا لأدبي بين هايدجر وجدامر، ص 81.
10 الدراما والدرامية، ص 41.
11 Composition and Interpretation in the relevance of the beautiful p 69 .
12 هرمنيوطيقا النص الأدبي بين هايدجر وجدامر. ص 99.
13 Wesen zur im Weg zur Sprache. Marten heidegger. s157-186: Heidegger s Estrangements Sprache
وانظر أيضا في المقال السابق ص99.
14 Heidegger s Estrangements. p6.
وانظر كذلك: Hermeneutik und Kritik S. Schleirmacher. 73-69 وكذلك: Helmut Seiffert , Einfue-
rung i die Hermeneutic
15 Philosophical Discourse and the Ethics of Hermeneutics . Gerald Bruns, p 64.
16 انظر هيلدرلن وماهية الشعر. ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب ص 146 و147، وكذلك:
.Martin Heidegger in "Die Sprache im Gedicht S". 11 - 15
17 مع ما في هذه النظرة من رؤية للغة «كحدث شبه موضوعي وسابق على كل الأفراد المحددين «من تحاذ دقيق مع نظريات البنيوية كما يلحظ تيري إيجلتون. نظرية الأدب، ص 114.
18 المرجع نفسه.
19 (19) نفسه. (وهكذا فقد يعني عملا أدبيا أشياء مختلفة لناس مختلفين في أوقات مختلفة. لكن هذا الأمر يتعلق بدلالة العمل أكثر مما يتعلق بمعناه) ص 120-124.
20 المرجع نفسه، ص 128.
21 المرجع نفسه، ص 142.
22 النظرية الأدبية المعاصرة، ص 206.
23 Aesthetische Erfarung und die literarische Hermeneutik ,Hans Robert Jaus. S, 363.
24 هرمنيوطيقا النص الدبي بين هيدجر وجدامر، ص Hermeneutik und Kritik S. 69-75. Schleirmacher. 73 & 101
25 النظرية الأدبية. رامان سلدن، ص 195.
26 ذلك «لكونها مجسدة لما يميل غليه من مزج الرؤية اليونانية بالتعاليم المسيحية رغم كونها ثيمة غير مسيحية بالطبع حيث بطلتها وثنية. لكن ظلالا من الجانسينية تلقي أطيافها عليها».
der ISLAM und das tragische Phaenomen .PH.D. Diss.
S.13 Von.OSAMA ABU TALEB

وانظر أيضا: Pierre - Aime Touchard , Le Teatre et I, Angisse des Hommes , s . 60
& David D. Raphel, The Paradox of Tragedy, p 64.

27 من الجدير بالذكر أن كلتا الظاهرتين - التصوف والتشيع - تمثلان «غنوصا إسلاميا» من وجهة النظر السنية التقليدية: التصوف بسبب من آرائهم في وحدة العالم وفي الحلول. والتشيع نتيجة للاعتقاد بالغيبة الكبرى والرجعة وما يقال عن آثار غنوصية قبل إسلامية - مانوية ومزدكية - وعن «الإنسان الكامل» خاصة في فرق الشيعة غير الإثني عشرية. وانظر: Monchi - Zadeh , Davoud ; Ta zi , das persische Passion spiel , S.25 & S.120, Parvis Mamnoun ; Ta zia, Schi itische persische Passion spiel.

28 Annemerie Schimmel, Myystische Dimention des Islam , s. 84-85.

29 بما يحمل ذلك من فروق فنية بين كل من «المعارضة لمسرحية بذاتها» و«إعادة التعامل مع الأسطورة المصدر» مما ينأى عن مجال هذه الدراسة.

30 المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب، ص 62 و63.

31 dasTragische Lebensgefuel . Unamuno . Miguel.

32 Deutsche Tragoedie von Lesseng bis Hebbel . S. 2.

33 ibd . S. 12.

34 «وليس بين فرق المسلمين من أقر هذه الحرية على هذا النحو من الصراحة كما فعل المعتزلة» الشعري: افبانة عن أصول الديانة ص 79، في احمد محمود صبحي، علم الكلام. ج 1، ص 148.

35 مقدمة لويس عوض للنص، ص 13.

36 حتى لا ينسب الشر الخلقي الناتج عن علاقة الإنسان كالظلم إلى الله.. والرب منزه عن أن يضاف إليه شر او ظلم لأنه لو خلق الظلم لكان ظالما كما لو خلق العدل لكان عادلا. ولو كان الكافر مجبرا على كفره لكان أمره تكليفا بما لا يطيق. والعباد يفعلون ما أمروا به ونهوا عنه بالقدرة التي خلقها لهم وركبها فيهم فيطيعوا أو يتركوا المعاصي. «القاضي عبدالجبار - ابوالقاسم البلخي في: المعتزلة بغداد وأثرهم على الحياة الفكرية والسياسية، ص 39.

37 هذه هي صورة الأشرس في لعبة السلطان وقد حركها المؤلف بعدا أو قربا عن أصلها التاريخي رغم بقاء مقولته الفكرية على نقائها الأصلي بالإضافة إلى حدة في طبعه وتشبثا بالمبدأ كما صورته المسرحية. لمعلومات عن الأشرس انظر مراجع الاعتزال المشار إليها سلفا.

38 الأيديولجية والعرض المسرحي، ص 58 - 86.

39 Das tragische Lebens Gefuel , M. de Unamuno , s,14.

40 أوردها رولان بارط في «درس السيميولوجيا»، ص 87.

41 من دون أن نجد في هذه الاستشهادات من خارج المنهج الهرمنيوتيكي أي تدمير لانتهاجنا نهجه، حيث نرى في ذلك شكلا من أشكال التكامل الذي يزيد القراءة التأويلية ثراء دون الإخلال بالمنهج.

42 درس السيميولوجيا، ص 85.

43 المرجع نفسه.

44 بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 51.

45 المرجع نفسه.